تحولات الشعرية العربية

قصيدة النثر

د. ابواليزيد الشرقاوي

الكتاب: تحولات الشعرية العربية .. قصيدة النثر

الكاتب: د. ابواليزيد الشرقاوي

الطبعة: ٢٠٢٣

الناشر: وكالة الصحافة العربية (ناشرون)

٥ ش عبد المنعم سالم – الوحدة العربية – مدكور- الهرم –
الجيزة - جمهورية مصر العربية
هاتف : ٣٥٨٢٥٢٩٣ _ ٣٥٨٦٧٥٧٦ _ ٣٥٨٦٧٥٧٥
فاكس : ٣٥٨٧٨٣٧٣

http://www. bookapa.com E-mail: info@bookapa.com

دار الكتب المصرية
فهرسة أثناء النشر

الشرقاوي ، ابواليزيد
تحولات الشعرية العربية .. قصيدة النثر / د. ابواليزيد الشرقاوي
– الجيزة – وكالة الصحافة العربية.
٢١٧ ص، ١٨*٢١ سم.
الترقيم الدولى: ٠ – ٦٦٢ – ٩٩١ – ٩٧٧– ٩٧٨
أ – العنوان رقم الإيداع : ١٥٣٣ / ٢٠٢٣

تحولات الشعرية العربية

وكالة الصحافة العربية
«ناشرون»

مقدمة

أحدثتْ التطوراتُ الثقافية العالمية طفراتٍ ثقافيةً ملحوظة، يهمنا منها، في هذا السياق، هذا التحول في النظر إلى الأجناس الأدبية، ففي التراث كانت الحدود قاطعة وفاصلة بين الشعر والنثر، والمسرح والقصة، ثم انداحت الحواجز وتداخلت الأجناس، واستفاد كل جنس بما لدى الأجناس الأخرى من تقنيات قد تساعد في تطويره وتنميته، فنشأ ما تعارف الناس عليه بتداخل الأجناس الأدبية.

نتج عن هذا التحولِ الحديثُ عن "النص" فأصبحنا نتحدث عن النص الشعري، والنص المسرحي، مثلا، وذلك لأن الشعر لم يعد خالصا بمقاييس الشعر كما كان في القديم، وترتب على ذلك وجود حقول من الدراسات البينية أصبحت تبشر بمستقبل واعد للدراسات الإنسانية بعد زمن من التخصص الفاصل.

في ضوء هذه التطورات ظهر الشعر العربي المعاصر، بمدارسه، وأشكاله الشعرية، وكلها مستفيد من انداياح الحدود بين الأجناس الأدبية.

كانت قصيدة النثر أسعد هذه الأشكال وأكثرها حظا بالاستفادة من هذه التطورات، وكتب شعراء قصيدة النثر نصوصا تجريبية في الشكل والمضمون لا يمكن ان تكون تطويرا لإرهاصات عربية سبقتها، ناهيك عن ان تكون تطويرا لتجارب تجريبية في التراث العربي، بما أوجد نمطا جماليا حقق قطيعة جمالية مع الشعرية العربية السائدة، ليحقق وجودا شعريا خالصا ومستقلا وجديدا.

هنا، كيف نتلقى هذه الشعرية الجديدة؟ فمن المؤكد أن قواعد التلقي للشعر العمودي تفشل في الإمساك بجوهر هذه التجربة، وكذلك فإن التقاليد النقدية التي أفادت النقاد في الغوص داخل تجربة الشعر الحر لم تعد كافية لفهم تجربة قصيدة النثر، ولأمرٍ ما أطلق عليها معاصروها "الحساسية الجديدة"، وهو أمر يجب أن توازيه طريقة في التلقي جديدةٌ تقدر على الإمساك بجوهر هذه التجربة الشعرية.

هذا الكتاب قراءة نقدية في هذه التجربة الجمالية بعيدا عن الكليشيهات النقدية السائدة، تحاول الوصول إلى كنه التجربة الشعرية لشعراء قصيدة النثر من داخل عمق التجربة وليس بافتراض قواعد نقدية من خارجها، وذلك من خلال النظر في سبعة تجارب شعرية، تم اختيارها عمدا لما فيها من تجديد، ومجمل هذه التجارب يعطي بانوراما مشهدية لمسيرة قصيدة النثر في سياقها العربي.

الفصل الأول وعنوانه (قصيدة النثر) يحاول رسم تصور جمالي للقصيدة من جهة المفهوم والمشاكل الجمالية التي تواجهها، ونوعية القارئ المؤهل لها.

والفصل الثاني (شعرية العقل مدخل لدراسة شعرية رفعت سلام) محاولة لفهم أهم جماليات قصيدة النثر، وهي الكتابة بدون موضوع شعري سابق، وأن القصيدة هي الكتابة، وأود أن أقول إن الشاعر المرحوم رفعت سلام أعلن اندهاشه مما ورد في هذه الدراسة واعتبرها من المرات القليلة التي فهمه فيها النقد.

الفصل الثالث (فقه اللذة: مدخل نصي) محاولة لفهم شعر حلمي سالم، باكتشاف الأبنية الشعرية لديه وكيف يبني شعره، وفق أنماط نصية، والإلمام بها يكتشف جماليات تجربة حلمي سالم كلها، وهي جماليات يشاركه فيها رفاقه من أبناء جيله الشعري.

الفصل الرابع (مقاومة سلطة النوع في مهمل تستدلون عليه بظل) في ديوان يتداخل فيه النثري مع الشعري، وتقنيات المسرح والسينما والسيناريو، حتى نحصل على (بنية سردية شعرية) أطلق عليها علاء عبد الهادي (الشعر السردي)

الفصل الخامس (الانقطاع المعرفي عن الفضاء الجمالي للستينيين في تجربة السبعينيين) من خلال بناء صورة شعرية لا يمكن تخيلها، وهو الأمر الذي حارب القدامى لإبعاده عن عالم الشعر، لكنه أصبح من أهم عناصر بناء قصيدة النثر.

الفصل السادس (إيكاروس: أو في تدبير العَتَمة) يقدم علاء عبد الهادي في هذا الديوان تجربة فريدة من نوعها، حيث يضع لكل نص روابط من يوتيوب وجوجل، وبقراءة هذه الروابط يكتشف القارئ للنص معنى آخر، وهذا نمط من انفتاح المعنى جديد.

الفصل السابع (شعرية المجاز: مدخل لدراسة المعنى الشعري) ويدور هذا الفصل حول تجربة الشاعر مُحَمَّد السيد إسماعيل وهو من جيل الثمانينات، وفيه تتسرب جماليات قصيدة النثر عند جيل السبعينات مع تعديل ملحوظ، بما يؤكد أن جماليات قصيدة النثر التي دشنها جيل السبعينات تسربت في إنتاج الشعراء من بعدُ بطرائق مضمرة.

هذه محاولة تطبيقية لقراءة الشعر المعاصر، اقتنع بها الشعراء محل الدراسة واعترف لي بعضهم (رفعت سلام وعلاء عبد الهادي) بأني كنت موفقا غاية التوفيق في فهم توجهاتهم الشعرية، وهو اعتراف لا يبوح به الشعراء بسهولة، وقد حظيت باعترافين آخرين من شاعرين كبيرين (احمد عبد المعطي حجازي وعبد المنعم رمضان) بأني من القلائل الذين فهموا شعرهما، واستمتع هؤلاء الشعراء الأربعة بقراءة كلامي عن تجربتهم، شاعِرِين بصدقي وإخلاصي ومقدرتي

على الوصول إلى البنية العقلية لهم، وأجدني مدفوعا بصورة لا واعية لتسجيل هذه الشهادات، فإن كان رفعت سلام في جوار ربه، فقد أمد الله في أعمار احمد عبد المعطي حجازي وعبد المنعم رمضان وعلاء عبد الهادي. كتب الله لهم السلامة والعافية.

تمهيد

الأشكال الشعرية من النشأة إلى الذيوع

عرف الشعر العربي القديم محاولات للتجديد ضمن نفس الشكل الشعري الموروث من أيام عرب الجاهلية، وأول محاولة كانت مع ظهور الإسلام، وبنهاية القرن الأول، أفرزت الصراع التاريخي المعرف باسم (الخصومة بين القدامى والمحدثين)، حيث تغيرت رؤية العالم عند الشاعر الإسلامي عنها عند الجاهلي، والبيئة والثقافة وبعض أشياء الحياة، وكان من الطبيعي أن يظهر هذا التغيير في بنية القصيدة العربية، وهذا ما أزعج علماء اللغة ووقفوا له بالمرصاد، وحاولوا إعادة إنتاج نفس النموذج الجاهلي مهما تباينت البيئات وتغيرت الظروف، ولك أن تعيد قراءة هذا الجزء من نص ابن قتيبة الشهير : "ليس لمتأخر الشعراء أن يخرج على مذهب المتقدمين، فيقف على منزل عامر، أو يبكي عند مشيد البنيان، لأن المتقدمين وقفوا على المنزل الداثر والرسم العافي، وليس له أن يرحل على حمار أو بغل ويصفهما، لأن المتقدمين رحلوا على الناقة والبعير، أو يَرِدَ على المياه العذبة الجواري لأن المتقدمين وردوا على الأواجن والطوامي، أو يقطع إلى الممدوح منابت النرجس والآس والورد لأن المتقدمين جروا على قطع منابت الشيح والحنوة والعرار، كما لا يجوز له أن يقيس على اشتقاقهم فيطلق ما لم يطلقوا" ، هذا نص مريب إبداعيا، لكنه معبر عن عقلية قوم آمنوا بهذا الكلام القاتل للإبداع والعبقرية، وشكلوا ما يعرف باسم "القدامى"، وواضح

من النص أن غايتهم هي إعادة نسخ النموذج الجاهلي، وابن قتيبة أمين في نسبة هذا الكلام إلى آخرين، حيث يقول: "سمعت بعض أهل الأدب يقول"، وبرغم اعتراضه على هذا المعنى في مقدمة كتابه إلا أنه آمن به في متن كتابه، بما يؤكد تغلغل هذه البنية الفكرية في أذهان الناس، حتى من يتظاهر بالخروج عليها.

لم يقتنع فريق كبير بهذا الكلام المنافي للعقل، فتشكل (المحدثون) الذين رأوا أن الإبداع لا يجري على هذه السنن العقيمة، وثارت"خصومة" ثقافية ومعارك أدبية بين الفريقين، يمكن الوقوف على أبرز معالمها في الكتاب الشهير (الموازنة بين الطائيين) للآمدي، ففيه أهم مظاهر الخلاف بين الفريقين، وسيكتشف القارئ المدقق أن الفروق لم تكن بالدرجة التي تستدعي كل هذا الجدل، وأن القضية أخذت أكبر من حجمها الثقافي والفكري، وتم ضخ فائض أفكار في لجة الخصومة فاشتعلت.

في الأندلس سنقف على أهم محاولة لكسر هذا النمط الموروث عن عرب الجاهلية ممثلة في الموشحات، وهي محاولة تخلخل البنية الموروثة ولا تهدمها، وسنلاحظ فيها اختلاف وزن الأقفال عن أبيات الموشحة، وحتى مفهوم البيت في الموشح يختلف عنه في الشعر، وكذلك بنيته، الذي يتألف في الموشحة من مجموعة أسطر (أسماط ويسميها البعض أغصانا) أقلها ثلاثة أسطر في كل بيت. وتتكون من أشطار شعرية قد تكون مفردة (سمط واحد في السطر الواحد) أو مركبة (أكثر من سمط في السطر الواحد) وتكون متفقة بوزنها وبحرها وقافيتها وحرف رويها مع باقي الأسماط في البيت الواحد لكنها تختلف بحرف رويها عن روي باقي الأبيات من الأدوار الأخرى. ناهيك عن الخرجة، وهي القفل الأخير من الموشح ويمتاز عن غيره بأنه يتضمن كلاماً من كلام العوام وينظم بروح الفكاهة وقد يستعمل فيه الكلام الأعجمي، والأفضل أن يكون كلاما فاحشا، ويسبق أو يبدأ عادة بكلمة قالت أو قلت.

من الأندلس انتقلت الموشحات إلى المشرق ونسج على منوالها شعراء كثيرون، أصبحت جزءا من بنية الشعر العربي، وحدث لها تعديل في الشرق عنها في الغرب، ودخلت عالم الشعر الصوفي، ثم أصبحت من تراث الماضي.

رافق ذلك محاولات عديدة للتمرد على هذا الشكل الجاهلي الموروث، وكانت هذه المحاولات تأتي مكتوبة بالفصحى غاليا، مثل الموشح والدوبيت، أو ملحونة وعامية مثل الكان كان والقوما والمواليا، وحتى هذه الأشكال العامية كانت تلتزم بالعروض التقليدي مع تنويع يناسب كل شكل منها.

وعلى سبيل المثال، فإن (القوما)، يأتي على بحر الرمل، على أربعة أقفال، ثلاث منها تأتي على روي واحد وقافية واحدة وهي الأول والثاني والرابع، وأما القفل الثالث، فأطولها وهو مهمل القافية، ومجموع الأقفال الأربعة تسمى بيتا، ووزنه مستفعلن فعلان أو فاعلن، ومنه ما قاله صفي الدين الحلي في مدح ملك حماة المؤيد إسماعيل بن علي:

لا زال سعدك جديد

دايم وجدك سعيد

ولا برحت مهنا

بكل صوم وعيد

سنجد أن الشاعر ما زال يدور في نفس فلك بحور الخليل ونفس أوزان الشعر الجاهلي مع تعديل في توزيع القوافي وتخفف من صرامة الصحة اللغوية، وتغيير عدد التفعيلات في السطر الشعري، وتغيير مفهوم البيت، لكن المراد التشديد عليه هو أن التجديد ما يزال في داخل بنية الوزن العروضي الموروث.

بجوار كل ذلك دخلت اللغة العامية حلبة الشعر فأنتجت الزجل، الذي

ظهر من أزمنة متقدمة، وإن كانت المدونة النقدية التراثية لم تلتفت إلى كل هذه الأنماط من محاولة التمرد على الشكل الموروث عن الجاهلية، وظل الخطاب الرسمي للنقد والبلاغة القديمين لا يتعامل إلا مع الشعر باعتباره امتدادا للقديم، مع توسّع في فهم القديم ليشمل الأجيال الأولى من المحدثين، الذين صاروا "قدامى" بحكم مرور الزمن.

ودخل الشعر في مراحل التراجع والجمود زمنا، إلى أن كانت حملة نابليون على مصر، فندخل في العصر الحديث، الذي أفرز أدبه الحديث.

كان المثقفون العرب على مدار العقود السابقة على العصر الحديث قد كونوا صورة ذهنية عن الشعر العربي ستجد هيكلها في العبارة الفصيحة البليغة للجاحظ التي يقدمها باعتبارها حقيقة لا تقبل الشك حيث يقول في البيان والتبيين في كتاب العصا، وهو الفصل المخصص للرد على الشعوبية، وهو صراع مرير خاضه المسلمون الأوائل من أصل عربي ضد المسلمين من أصول غير عربية، أفحش فيها الموالي وأعنفوا القول للعرب، ومعظم كلام الجاحظ في "كتاب العصا" ردود عاطفية هائجة على اتهامات شعوبية غير نزيهة، فقال الجاحظ عن العرب والشاعر العربي: "وكل شيء للعرب إنما هو بديهة وارتجال، وكأنه إلهام، وليست هناك معاناة ولا مكابدة ولا إطالة فكر ولا استعانة، ...، فما هو إلا أن يصرف وهمه إلى جملة المذهب، وإلى العمود الذي إليه يقصد، فتأتيه المعاني أرسالا، وتنثال عليه الألفاظ انثيالا، ...، والكلام الجيد عندهم أظهر وأكثر، وهم عليه أقدر، وله أقهر، وكل واحد في نفسه أنطق، ومكانه من البيان أرفع، ...، ونحن – أبقاك الله– إذا ادعينا للعرب أصناف البلاغة من القصيد والأرجاز، ومن المنثور والأسجاع، ومن المزدوج، فمعَنا العلمُ أن ذلك لهم شاهد صادق من الديباجة الكريمة، والرونق العجيب، والسبك والنحت، الذي لا يستطيع أشعر الناس اليوم، ولا أرفعهم في البيان أن يقول

مثل ذلك إلا في اليسير والنبذ القليل". وانتهت الشعوبية، لكن هذه الكلام ظل متوارثا باعتباره "حقيقة".

في ظل ثقافة ترى أن شعرها من النوع العالي "، الذي لا يستطيع أشعر الناس اليوم، ولا أرفعهم في البيان أن يقول مثل ذلك إلا في اليسير والنبذ القليل" – في ظل هذه الصورة الذهنية لم يكن من المقبول عقلا أن يترجم أحد الناس أشعارا أجنبية، لأنها، في ضوء هذه الصورة لا ترقى إلى أن نقرأها، وعندنا الذي لا يستطيع أشعر الناس اليوم، ولا أرفعهم في البيان أن يقول مثله، لذلك لا تشير كتب التراث إلى محاولة لترجمة شعر أعجمي، برغم كثرة التراجم عن الثقافة الهندية والثقافة اليونانية والفارسية، إلا أن شعر هذه الحضارات لم يكن مما يفكر فيه المترجم، ومن ثم لم يعرف العرب شكلا شعريا آخر، خلال هذه القرون التي تسبق العصر الحديث.

من بعد الاحتلال الإنجليزي لمصر ستنشأ فتن كبرى ومؤامرات يقودها المندوب السامي البريطاني وكان كرومر يتباهى بذلك وأنه أعطى الحرية الكاملة للصحافة، ويشارك في هذه الفتن، القصر في صراعه ضد الباب العالي من جهة وضد الانجليز ممثلين في مندوبهم السامي من جهة ثانية، والمثقفين الطامعين إلى تحرير البلاد والعباد من الانجليز فقط، أو من الانجليز وتركيا معا، ولا نعدم بجوار هذه التوجهات الثلاثة، بعض المدافعين عن الباب العالي في مصر، ولكل منهم صحفه وصحفيوه الذين يمولهم ويدعمهم، وأود أن يرجع القارئ إلى الكتاب القيم للويس عوض (تاريخ الفكر المصري الحديث من عصر إسماعيل الى ثورة ١٩١٩– المبحث الأول: الخلفية التاريخية– الجزء الثاني" ففيه تفصيل لكيف تصارع هؤلاء وكيف انعكس ذلك ثقافيا وصحفيا، وأثر ذلك على الفكر المصري الحديث.

وفي خضم هذه الأحداث الشائكة ستبرز مجلات: المقتطف، والطائف

والمقطم لثلاثة مثقفين شوام، هم يعقوب صروف وفارس نمر وشاهين مكاريوس، وهم من خريجي الكلية الأمريكية ببيروت، ولهم انحيازات صريحة للإنجليز والاستعمار وثقافة الغرب، ولهم مقالات غاية في الغرابة والصفاقة بما لا يمكن تخيله، ففي عدد ١٧ أبريل ١٨٩٠ كتبت جريدة المقطم تقول: (نقلا عن كتاب لويس عوض الرائع السابق ذكره): "ثم ما هو الاستقلال الذي يبكونه والحرية التي يندبونها؟ ففي زمان أي الآباء والجدود تمتعوا باستقلال وحرية حرموها الآن؟ ومتى كان زمام البلاد في قبضة يدهم وسلبه الآن منهم؟ وأي شيء تغير عليهم. وما ضرهم إذا انفردت بالنفوذ دولة واحدة بينهم لا سبع عشرة دولة أجنبية وأي خسارة خسروها بتقليد رجال من الإنجليز وظائف كان يتقلدها غيرهم من الأجانب؟ وما ضرهم وجود فرقة من الإنجليز لتوطيد أركان الأمن؟"

بدوره، شجع الاحتلال البريطاني ظهور الجرائد والمجلات المتخصصة لينصرف المثقفون عن السياسة، ويمكن للقارئ تتبع تفاصيل ذلك، في الكتاب القيم "الصحافة المصرية وموقفها من الاحتلال الإنجليزي" للدكتور سامي عزيز.

في هذا السياق ستبدأ وقائع أعادة قراءة التراث والنظر إليه برؤية جديدة، مقارنة بما لدى هؤلاء المثقفون من تصورات منقولة عن الأدب الأوربي، وستحمل المقتطف والطائف والقطم هذه المهمة بغرابة، وسينتصر هؤلاء للثقافة والشعر الأوربي على حساب الشعر العربي والعقلية العربية، وسيضيف المؤلفون بعض التفاصيل التي تنحي باللائمة على العقلية العربية ومنجزها الثقافي، وحاصل جمع هذه الاتهامات تجدها معروضة بصراحة ووضوح وعلانية في كتيب الشابي الشهير (الخيال الشعري عند العرب) وهو في الأصل محاضرة كان الشابي قد ألقاها عام ١٩٢٩ ، وكان آنذاك في الثامنة عشرة من عمره، وهو عمر لا يسمح لشاب بتكوين هذا الذي يحكي عنه، ودور الشابي ينحصر في إعادة

تجميع وتقديم كلام قاله مئات المنحازين للعقلية الغربية ومنجزها على حساب العقلية العربية ومنجزها الثقافي. ويشير زين العابدين السنوسي في المقدمة التي كتبها للكتيب إلى أن الجانب الملفت للانتباه في محاضرة الشاعر الشاب أنها كانت صادمة للعواطف والعقول، مُنتقدة لتلك الأفكار القديمة التي كان يطمئنّ إليها أبناء الشرق، ولا يجرؤون على التنبيه لنقائصها وعيوبها. فهي بالنسبة لهم بمثابة "المقدس" الذي لا يستحق منهم سوى التبجيل والتكريم والتنويه"، وفي الحقيقة فإن الذي قام بهذا الدور كانوا كتّاب مجلات الشوام المنحازة للمستعمر في مصر، وعلى رأسها المقتطف والطائف والمقطم.

في هذا السياق ابتدأ نقل الشعر الأجنبي إلى اللغة العربية لأول مرة في تاريخها، ورافق هذا النقل السؤال المتوقع: كيف ننقل هذا الشعر؟ هل بوزن عربي؟ وهل يظل في هذه الحالة شعرا أجنبيا؟ أم ننقله بمعناه؟ وهل يكون ذلك شعرا؟ وأسئلة من هذا النوع رافقت بدايات نقل الشعر الأجنبي إلى اللغة العربية في العصر الحديث، بمرور الوقت حاول نفر من المثقفين العرب (ولِعِلّةٍ ما سيكونون من الشوام) كتابة شعر عربي عل هذه الأوزان التي وجدوها في الأدب الإفرنجي كما كانوا يطلقون عليه.

تمت ترجمة الشعر والمصطلح الدال عليه، فظهر الشعر الحر، الذي تعددت مسمياته، فكان الشعر المرسل، والشعر الجديد، وشعر التفعيلة، ليستقر اسمه بعد ذلك في خمسينات القرن الماضي على (الشعر الحر)

وكذلك سيظهر الشعر المنثور، وكل هذا كان في نهاية القرن التاسع عشر، وأول نص وقفنا على تاريخ نشره، وليس بالضرورة أول نص على الإطلاق، منشور سنة ١٨٩٠ للدكتور نقولا فياض، وموصوف بأنه من الشعر المنثور.

في نهايات القرن التاسع وبدايات القرن العشرين سيدور جدل ثقافي معمق

حول هذين الشكلين ويظهر لهما أنصار وأعداء ويدلي كل فريق بحجته في القبول أو الرفض، ثم يخفت هذا الجدل الثقافي، ويتعمق هذا الخفوت بظهور مدرسة الديوان التي لم تُعِدْ بعثَ هذين الشكلين، وإن كان في كلام العقاد ما يوحي ضمنيا بصلاحية هذين الشكلين.

في سنة ١٩٤٧ سيعود الشعر الحر بشدة للساحة ليؤسس تيارا ثقافيا، سيظل موجودا حتى اليوم.

وفي ستينات القرن الماضي سيظهر ديوان (لن) لأنسي الحاج سنة ١٩٦٠ وهو الديوان الذي سوف يعيد (الشعر المنثور) إلى الساحة تحت مسمى جديد هو (قصيدة النثر)، والتي ستتأكد وتتطور ويصبح الحديث متاحا عن أجيال من شعراء قصيدة النثر، مثل جيل السبعينات والثمانينات ... الخ

هنا، لا بد من التمييز بين تاريخ النشأة وتاريخ الذيوع. نشأ شكلان شعريان منقولان بالترجمة من الأدبين الإنجليزي والفرنسي يزاحمان الشكل الموروث عن الجاهلية، عن الأدب الإنجليزي نشأ الشعر الحر، وعن الأدب الفرنسي نشأ الشعر المنثور، وكان ذلك في نهايات القرن التاسع عشر، وبسبب من نشوئهما ثار جدل نقدي لتبرير وجودهما من جهة ونفي هذه الحاجة إليها من جهة ثانية من أنصار المنتمين ثقافيا إلى التراث، وترتب على هذا الجدل فكر نقدي، سيتوارى لكنه لن يغيب وسيظهر في كلام أشخاص من أبعد الخلق عن تبني هذين الشكلين، لكنه واضح من كلامهم، مثل العقاد الذي صرح بأن الشعر الجيد لا يفسد بالترجمة، وأن الشعر يقوم على باعث، هذا الباعث هو محرك الفن، وكان ذلك بتأثير الفيلسوف الألماني ليسينج وكتابه لاوكون الذي يرى أن جميع الفنون متحدة في الباعث وكل فن يجسد هذا الباعث في مادة، فالنحات والرسام والموسيقي والشاعر، كل هؤلاء لديهم نفس الباعث الذي

يتم تجسيده في خامة ما، وهذا هو الذي يقوله العقاد بلغته في كتابه شعراء مصر وبيئاتهم أن الشعر ملكة إنسانية لا ملكة لغوية وقال إن الشعر غير اللغة واللغة غير الشعر، وقال في ترحيبه بنص شكري من الشعر المرسل إن هذه بداية الخروج على النغم الموروث، وامتدح العقلية الآرية في مقابل العقلية العربية، في مقدمته لمختارات كامل كيلاني من ديوان ابن الرومي.

كل ما سبق يعني التمهيد التاريخي لظهور التاريخ الثاني وهو تاريخ الذيوع، ففي سنة ١٩٤٧ سيكون تاريخ ذيوع الشعر الحر رسميا، وستدور حوله نفس الحركة النقدية التي دارت حوله في نهايات القرن التاسع عشر، وفي سنة ١٩٦٠ سينشر الشاعر اللبناني انسي الحاج ديوانه لن، ويضع له مقدمة سيعتبرها المؤرخون بداية تأسيس قصيدة النثر، وفي الحقيقة فهذا تاريخ الذيوع، وقد تغير مسمى الشكل الشعري من الشعر المنثور إلى قصيدة النثر، وبعدها بسنوات سينتقل مركز قصيدة النثر إلى القاهرة بظهور جيل السبعينات، الذي مثل ظهوره "صفعة في وجه الذوق العام" كما صرح بذلك أدوار الخراط، وهذه "الصفعة" كانت وراء انتشار الشكل الشعري.

هذا تاريخ أجملته هنا لأني فصلته في دراسات لي سابقة، وفي هذه الدراسات استنبطت أهم المعايير الجمالية التي ميزت جيل السبعينات، وهم الذين عملوا على انتشار قصيدة النثر، وهذه المعايير يجب أن تكون هي الأحكام النقدية الجمالية التي يواجه بها ناقد قصيدة النثر قصيدته، وفي هذا السياق ألححت كثيرا على الفكرة التالية، بقصد تثبيتها والدعاية لها، باعتبارها مدخلا نقديا وجماليا لابد منه، واقرأ –قولي– معي:

ما الذي يميز قصيدة النثر؟ وهل لها ملامح تخصها هي تجعلها مفارقة لقصيدة "التفعيلة"؟ وأين نجد هذه "الملامح"؟ في الموضوع أو في الصياغة أو

اللغة أو المجاز أو التصوير؟ هذه بعض أسئلة انطلقتُ منها للبحث في جماليات قصيدة النثر، وقد أتيحت لي فرصةُ ملاقاة نفر من أعمدتها شعراء ونقادا، والاستماع إلى "شهاداتهم" حول الإبداع والنقد، إضافة إلى قراءة ما أمكن من قصيدة النثر، حتى صارت عندي "مفاهيم" تمثل أُطُر إدراك هذه الشعرية، حاولت تطبيقها على هذا النتاج الشعري الذي نجح في تأسيس قطيعة جمالية وتأسيس وعي جمالي خاص به، جاءت أهم ملامحه في هذه النقاط السبعة:

١. بناء الصورة التي لا يمكن تخيلها بصريا.

٢. الوصول بالصورة إلى أقصى مراحل بنائها.

٣. الشاعر لا يكتب من منطلق موضوع، لكن موضوعه هو القصيدة.

٤. قضية الشاعر في بناء القصيدة.

٥. الغرض لا يسبق القصيدة، والقصيدة تخلق موضوعها.

٦. الهدف متضمن في الكتابة.

٧. الأغراض كامنة في لاوعي الشاعر، وتظهر في أثناء الكتابة.

تمثل هذه النقاط السبع – في رأيي – أسس الوعي الجمالي الذي يجب أن ينطلق منه الوعي النقدي المرافق لقصيدة النثر كما كتبها السبعينيون.

مع الأخذ بعين الاعتبار أن النقطتين الأولى والثانية تدوران حول الصورة الشعرية لكن من جهتين، فتنفي النقطة الأولى فكرة المحاكاة، لأن الصورة أصبحت مغرقة في الخيال لا تهتم بالقرينة، التي تجعلها – بالقياس إلى الموروث البلاغي–مدركة بصريا، والثانية نتيجة للأولى وهي الوصول بالمجاز، إلى ابعد مراحله.

هذا القول الذي ألح عليه، ليس وقفا على شعر السبعينيين، لأنه تسرب في نتاج شعراء من بعدهم بصور متعددة، وأنتج وعيا شعريا جديدا، وهؤلاء الشعراء الذين تأثروا بموجة شعر قصيدة النثر كانوا من شعراء الشعر الحر وكذلك ستجد أثر النقاط السابقة في الشعر العمودي، بل أن الأدب العربي الحديث والثقافة العربية الحديثة والحضارة العربية الحديثة، كل ذلك يضع نصب عينه المنجز الثقافي الأوربي الغربي ويهتدي به، وأود أن أنقل تعليق أحمد أمين بين يدي كتاب يوهان فك (العربية دراسات في اللغة واللهجات والأساليب)، وهو يتحدث عن تطور الأدب الحديث، إذ قسمه إلى مدرستين، فقال: ما أكبر الفرق في عصرنا هذا بين الأساليب في أول عهدنا بالنهضة العلمية والأساليب اليوم: كانت الأساليب الأولى ترمي إلى السجع وتحسين اللفظ وتزويقه، ولا تأبه للمعنى كثيرا، ثم رأينا الأساليب ترسل إرسالا، ويقصد فيها إلى المعنى أكثر من اللفظ، ورأينا المدرسة القديمة تندثر شيئا فشيئا في تدرج وبطء، ويموت أعلامها شيئا فشيئا في تدرج وبطء أيضا، وتحيا المدرسة الحديثة في تدرج وبطء كذلك، حتى لو أننا قارنا بين المدرستين لأخذنا العجب كل العجب كيف يفعل باللغة الزمان ؟

ذلك بفضل أن اللغة كانت تستقي في مدرستها الأولى من منابع الأدب العربي القديم، وعمادها في ذلك عبد الحميد وابن المقفع والجاحظ، ثم الصاحب بن عباد وابن العميد، ثم القاضي الفاضل والعماد الأصفهاني، وأمثالهم، على حين أن المدرسة الجديدة تستقي من الأدب الغربي معانيه، وأساليبه، وتفننه، ولم تستق من الأدب العربي إلا ألفاظه وبعض أساليبه أيضا"

بنفس المنطق فإن الشعر العربي، (بأشكاله الثلاثة: العمودي وشعر التفعيلة وقصيدة النثر) يستقي من الأدب الغربي معانيه، وأساليبه، وتفننه، ولم يستق من الأدب العربي إلا ألفاظه وبعض أساليبه أيضا"

لكتابة هذا التمهيد رجعت إلى:

١. الجاحظ (البيان والتبيين)

٢. لويس عوض (تاريخ الفكر المصري الحديث)

٣. سامي عزيز (الصحافة المصرية وموقفها من الاحتلال الانجليزي)

٤. أحمد أمين –مقدمته لكتاب يوهان فك (العربية دراسات في اللغة واللهجات)

٥. ابواليزيد الشرقاوي (تحولات المعنى المراوغ)

٦. إبراهيم انيس (موسيقا الشعر)

٧. حسين نصار (الشعر المنثور عند احمد شوقي) مقال منشور في مجلة فصول

الفصل الأول

قصيدة النثر

منذ ١٩٥٠م تبدأ إرهاصات تغيير جذري في الشعر العربي، بعد أن انتشر الشعر الحر ولاقى ترحيبا واسعا برغم كثرة الأصوات التي هاجمته، وبعض من هذه الأصوات له جمهور وسمعة لا يستهان بها مثل العقاد، ولكن انتشار الشعر الحر كان أمرا واقعا، فرض نفسه في مدى زمني قصير، وما كاد الشعر الحر يثبت اقدامه إلا وظهر توجه آخر ينحو بالقصيدة إلى ما هو أبعد من شعر التفعيلة، باتجاه (النثر)وإسقاط الوزن كليا، ومن هنا كانت المعركة الأدبية التي ربما كانت آخر المعارك الأدبية الجادة في تاريخنا الثقافي المعاصر.

قبل الخوض في التفاصيل سنتوقف أمام النقاط المميزة والهادية للفهم، ومطرح سؤالين، الأول: ما الفرق بين الشعر الموروث (العمودي) والشعر الحر؟ في الشعر العمودي ستة عشر بحرا، تنقسم إلى فئتين: (أ) فئة تعتمد على تفعيلة واحدة تتكرر بأعداد متساوية في البيت موزعة على شطرين متساويين، مثل (مستفعلن) وبتكرارها يتكون بحر الرجز، وعدد\ مرات التكرار يختلف باختلاف صور البحر، فمنه التام والمشطور والمجزوء والمنهوك، بحسب عدد مرات تكرار (مستفعلن) في كل شطر. (ب) فئة تعتمد على تفعيلتين مثل (فاعلاتن مستفعلن) وفي الحقيقة فإن (فاعلاتن) فقط هي وزن الرمل ومستفعلن فقط هي وزن الرجز، ومنهما معا (فاعلاتن مستفعلن) يظهر وزن الخفيف.

هذه بنية الوزن في الشعر العمودي، والذي حدث في الشعر الحر هو إهمال الفئة (ب) المعتمدة على تفعيلتين إهمالا تاما والاكتفاء بالأوزان المعتمدة على تفعيلة واحدة، ليس هذا فحسب، بل إنه لم يعد من الضروري توزيع عدد التفعيلات على شطرين وأن تكون النسب متساوية، وبذلك تم إسقاط فكرة ان يتكون البيت من شطرين وأصبح "سطرا" بالسين وليس بالشين. كما أن عدد التفعيلات في (السطر = البيت) يخضع للدفقة الشعرية أو النفس الشعري، أو الحالة الشعرية (كلها بمعنى واحد) فحيثما انتهى النفس الشعري انتهى السطر، وبالتالي قد يكون السطر تفعيلة واحدة، أو اثنتين أو ثلاثة او أربعا أو خمسا، والسطر الذي يليه به نفس الحرية، وبالتالي فإن نسب تكرار التفعيلة في الأبيات ليست متساوية، مع الإبقاء على (قافية) تربط إيقاع القصيدة، وفي الشعر العمودي ينتهي كل بيت بنفس القافية، فهي تكرر مع كل بيت، أما في الشعر الحر فقد تتكرر في مجموعة أبيات متوالية، وقد تتكرر بعد بيتين أو ثلاثة، المهم أنها موجودة، لأنها تضبط إيقاع القصيدة، وحتى لا يفسد الإيقاع فإن الشاعر يبني إيقاعا داخليا (غير القافية) من خلال تكرار بعض الحروف او الصيغ الصرفية أو نمط بناء الجملة، ومن ثم لا يغيب الإيقاع عن الشعر الحر، لكنه إيقاع مختلف عن إيقاع الشعر العمودي.

أما مع قصيدة النثر فالأمر مختلف، ولابد من طرح هذا السؤال الجوهري: ما الذي يجعل الشعر شعرا؟ نتحدث عن الشعر العربي والشعر الهندي والشعر الصيني والشعر الفرنسي والشعر الانجليزي والشعر الروسي، وهكذا، فما المشترك بين كل هذه الأنماط من الشعر، والذي إن غاب لم يعد الكلام شعرا؟ بالتأكيد ليس الوزن العروضي، الموروث من زمن الجاهلية، غذ لو كان هذا هكذا لم يكن في الكون الا (الشعر العربي) وكان أي كلام لا يرد على أوزان

الخليل لا يمكن وصفه بالشعر، وهذا ما لم يقل به أحد، فالشعر الانجليزي ليست له علاقة بما توصل اليه الخليل وهو (شعر) إذن لن تكون الإجابة على السؤال (ما الذي يجعل الشعر شعرا) هي أوزان الخليل المعروفة، وسيظل السؤال مطروحا وتتعدد الإجابات حوله دون الوصول إلى إجابات متفق عليها، ومجال هذا السؤال معروف باسم "الشعرية" فالشعرية هي ما يكون به الشيء شيئا، ما يكون به الشعر شعرا.

وبخصوص الوزن ثمة سؤال شائك: هل الوزن مكون جمالي أو مكون بنيوي؟ والفرق بينهما كبير، فالمكون الجمالي يعني أنه "محسن" "حلية" "تجميل" إضافة إن غابت يقل تقدير الشعر وتذوقه لكن يظل شعرا دون الوزن لأنه مكون جمالي، أما المكون البنيوي فيعني أنه من أصول الشعر، من أركانه وأساسياته، أعمدته، فإن غاب ركن الشعر انهار، فكما أنه يستحيل أن يكون شعر بلا لغة، لأن اللغة مكون بنيوي، بغيابها يغيب الشعر، فلو اعتبرنا الوزن مكونا بنيويا يستحيل أن يكون شعر بلا وزن.

وعود الى السؤال هل الوزن مكون جمالي أو بنيوي؟ يمكن القول بأن هذا هو محل الاختلاف في الثقافة العربية المعاصرة، فالذين تربت أذواقهم على الوزن الموروث وامتلأت مخيلتهم بإيقاع التفعيلات العمودية لا يستطيعون استيعاب أن يكون الشعر بدون هذه الجلجلة الموسيقية التي يحصلون عليها من أوزان الخليل، وبغيابها يغيب الشعر، وهذا يعني أن الوزن عندهم مكون بنيوي، لذلك لا يعترف البعض منهم بالشعر الحر ومن باب أولى ينكرون قصيدة النثر لأن كل ذلك (الشعر الحر وقصيدة النثر) يتخلى عن المكون البنيوي الذي يرونه أهم مكونات الشعر.

أما الذين يرون أن الوزن مكون جمالي فلا بأس عندهم من كسر الوزن والإتيان بالشعر الذي يحقق الشعرية، سواء أكان بالوزن أم بغير الوزن، فالمهم أن يكون الكلام شعرا حقيقيا، وبالتأكيد فإن هؤلاء يعترفون بالشعر الحر وقصيدة النثر وربما دافعوا عن هذا النوع من الشعر.

وبالعودة إلى الفريق (أ) الذي يعتبر الوزن مكونا بنيويا، ومن ثم "يرفض" قصيدة النثر، بل وينكرها جملة وتفصيلا. وعلى موقف هؤلاء يعلق د. عبد السلام المسدي قائلا: "إن الأصوات الرافضة لمبدأ تطور الشعر والجاحدة لضرورة انصياع أقواله للمكون الفني المتغير لهي أصوات يعلم اصحابها أنهم إذ يصرحون بالرفض لا ينفون واقعا حاصلا، ولو أرادوا نفيه لما استطاعوا لأن واقع التغيير حاصل حصولا غير افتراضي. إن اصحاب المواقف الرافضة ليعلمون أنهم لا يرفضون الواقع، وإنما يرفضون القول بضرورة الواقع، فرفضهم يتسلط على التسليم بمبدأ الضرورة لا غير. وهذا يعني من وجهة نظر نفسية جماعية، أن الرافض إنما يرفض الاستجابة إلى الظاهرة وهو في عميق شعوره يقر بها وبوجودها، ولكنه يصوغ رفضه بما يوحي أنه يرفض وجود الظاهرة أصلا. ثم عن هذا يعني، من وجهة نظر اجتماعية ثقافية، أن ردود الفعل الجاحدة إنما مبعثها أن الإنسان يرفض أن يخلع المصداق التاريخي على الظاهرة الطارئة وإن عاشرها وعاشرته إلى حد الألفة أحيانا" أ هـ .

ولتوضيح هذا التحليل المبهر الذي قدمه د. المسدي نقول إن بدايات الشعر الحر في الأدب العربي ترجع إلى ثلاثينيات القرن الماضي، واستمر في التواجد، لكنه لم يظهر في هيئة التوجه الثقافي والتطور الشعري إلا في نهاية أربعينات القرن الماضي ١٩٤٨م، وقصيدة النثر تتواجد من أربعينيات القرن الماضي ولكنها لم تلفت إليها الأنظار إلا منذ خمسينات القرن الماضي، ولم

تصبح ظاهرة واقعة ملموسة إلا في ستينات القرن الماضي ومع شعراء السبعينات أصبحت قصيدة النثر حالة شعرية موجودة تفرض نفسها، هذا معناه ان تاريخ تطور الشعرية العربية يقترب من ١٠٠ سنة، واصبح الشعر الحر تراثا، وماتت أجيال من شعرائه وكذلك قصيدة النثر أصبحت تراثا، فإذا جاهر أحدهم بأنه ينكر الشعر الحر وقصيدة النثر ولا يعترف بهما، فما الذي يعنيه؟ إنه لا يعني أن ذلك غير موجود، لأن الحقائق على عكس ذلك، فمراجعة المطبوعات والدوريات والمجلات تؤكد على تراجع الشعر العمودي بصورة ملحوظة وانفساح المجال أمام قصيدة النثر والشعر الحر، بصورة أصبحت تهدد الشعر العمودي، فالإنكار هنا كأنه إنكار للعلل التاريخية التي أفرزت هذا التطور، وبذلك يقيم المنكر حاجزا نفسيا من العداوة بينه وبين الظاهرة، وهذا الحاجز هو الذي يدفعه إلى الرفض والإنكار.

لكن في المقابل: لماذا نقبل بالتطور التاريخي، هذا التطور الذي يخلع الشعر من أهم مظاهره وهو الوزن؟ يقول الفريق (ب) الذي يرى ان الوزن مكون جمالي، يقولون عن هذا التطور حتمي لأن السياق الحضاري والاجتماعي والثقافي والجمالي تغير تماما في زمننا عن زمن الجاهليين، ولتقريب ذلك عليك أن تتخيل تواجد شاعر جاهلي وليكن (امرؤ القيس) بيننا الآن فجأة، والمرجو منك أن تطلق العنان وتتخيل أنه لأسباب ما تمت إعادة امرئ القيس إلى زمننا نحن سنة ٢٠١٨م، ما الذي في حياتنا سيجده امرؤ القيس امتدادا لحياته، ما الذي سيجده الآن مما كان موجودا على أيام الجاهلية، انظر حولك: الموبايل والانترنت والفيس بوك والمترو والطيارة والسيارة والجامعة والاسفلت والمباني الاسمنتية والاقلام والملابس والاحذية والنظارات والادوية والاغذية والساندويتشات .... الخ ما الذي سيفهمه امرؤ القيس من ذلك، وهل إذا

حدثناه عن الميديا والتوك شوك وامريكا واسرائيل وثورات الربيع العربي سيفهم حديثنا؟

إذا كان امرؤ القيس قد عاش في الرمل والجبال والصحراء وركب الناقة والفرس وكتب عن ذلك فوصف أطلاله ورحلته في الصحراء وسماءه وليله ومطره لماذا يكون شاعرنا مطالبا بالحديث عن أشياء لم يعشها ولم يمارسها؟

كان رجل ما نكرة يمشي ممسكا بحبل الجمل يجره وراءه وشعر الرجل بالضجر والملل والفراغ وجو الصحراء وتكاسل الجمل ولما أعياه ذلك صاح وحده بصوت ما، ثم كرر صوته وأعاده فاكتشف بالصدفة البحتة أن الجمل قد استجاب له ومشى وراءه، فأعجبه ذلك وأعاد تكرار عبارات بعينها كلما قاد الجمل واكتشف أن الجمل يتبعه فقاده ذلك إلى أن جعل العبارات موزونة، فأسرع الرجل وأسرع جمله وراءه، واكتشف أن الوزن مستفعلن إذا تكرر ساعد ذلك على أن يتحرك الجمل أسرع، ومن هنا كان (الحداء) ومن الحداء اقتبس الجاهليون كلاما موزونا أطلق عليه الخليل بن أحمد اسم وزن الرجز، وتفعيلته مستفعلن، ومن الطبيعي أن تكون مرات تكرار مستفعلن في بحر الرجز ذات صور متعددة، فيجوز أن يكون أربع تفعيلات في كل شطر ويجوز أن تكون ثلاثا ويجوز أن تكون اثنتين ويجوز ان يكون البيت شطرا واحدا، المهم أن هذه من البدايات الموغلة في البداوة وحياة الصحراء والترحال، ومنها نشأ الوزن الشعري، فهو ابن بيئته ومن الطبيعي أن يظهر بهذه الصورة في هذه البيئة.

كان الشاعر الجاهلي ضيف الأفق محدود العقلية لا يتمتع بمجال إدراك عقلي أو فلسفي، لذلك دفعه ضيق أفقه إلى الفخر والهجاء، ولا ينكر أحد أن الفخر بالنفس والقبيلة علامة على ضيق الأفق، ومن باب الفخر والحرص عليه منحوا الشاعر أذا مدحهم العطايا لن ذلك فخر لهم، فشاع التسول بالمديح من

ايام الجاهلية، ولا ينكر أحد أن الهجاء من علامات البدائية وانخفاض المستوى الحضاري، فهذه أهم موضوعات العصر الجاهلي، (والشعر القديم عامة) وهي الفخر والمدح والهجاء والرثاء، وكلها نتيجة عقول متواضعة وأفق حضاري متواضع جدا، ولا ينكر أحد أن (الحياة تغيرت) وأصبح الناس أكثر عقلانية ووعيا ونضجا وبإمكانك ان تتجادل في الفلسفة والماسونية والالحاد والدين والسياسة والفنون، وكل هذا مؤشر على اتساع المجال العقلي مما لم يكن موجودا مع الجاهليين، وبالتالي غابت الموضوعات الشعرية الأربعة التي سبق الحديث عنها (الفخر والمدح والهجاء والرثاء) واختفت تماما عن الأدب المعاصر.

واستطرادا المرجو منك أن تتخيل شعراء هذا الزمن ٢٠١٨م يدبّجون قصائدهم في مدح المحافظ ووزير الدفاع ورئيس الوزراء وأعضاء مجلسي الشعب والشورى والمدير العام ومحافظ البنك المركز، وتطاردك كل يوم نصوص في مدح محافظ القاهرة وقائد الجيش الميداني الثاني ووزير الزراعة مثلا، وتجد في هذه النصوص الصور الشعرية والمديح وانهم أفضل خلق الله الصائمون المتدينون الورعون الأذكياء الأسخياء الأتقياء الأنقياء ... الخ وكلما توجهت إلى أي وسيلة تواصل أو تثقيف وجدت هذه النصوص، كيف يكون شعورك؟ وارجع إلى ديوان المتنبي وأبي تمام والبحتري مثلا، وهم من أعيان شعراء العربية ستجد غالب شعرهم في مدح رجال الدولة والخليفة والوزير والقاضي والقائد، وستجد رجلا مثل المتنبي أنفق زهرة شبابه في امتداح الخلائق والتسول بهذا المدح، وستجد أن ما كان مقبولا من المتنبي وأبي تمام والبحتري لم يعد مقبولا في زمننا، ولن نتورع عن اتهام شعراء زمننا بالنفاق والانتهازية إذا جعلوا كل همهم كتابة نصوص في مدح رجال الدولة والمؤسسة السياسية.

استكمالا للخيال، اقرأ ديوان صلاح عبد الصبور ومازك الملائكة وبدر

شاكر السياب وعبد الوهاب البياتي وامل دنقل مثلا، ولاحظ الموضوعات التي تشغلهم، لن يكون فيها المدح والفخر والهجاء والرثاء، وقد تجد نصا هنا ونصا هناك في واحد من هذه الموضوعات لكنه لن يمثل مرتكزا في تجربة الشاعر الشعرية، وستجد الشاعر أصبح مهموما بقضايا وجودية وسياسية، ويتطرق إلى مناقشة الأنساق الاجتماعية والفكرية ويعيد بناء ثقافة وحضارة، وقد أحاط الشاعر علما بالفلسفة والتحليل النفسي وعلم الاجتماع وتاريخ الأدب والتاريخ السياسي للعالم والتطورات الثقافية والمدارس الفنية في العالم والثورات العلمية مع إلمام لا بأس به بالصراعات السياسية وقضايا الاقتصاد وينعكس كل ذلك في شعره الذي أصبح يحتاج إلى قارئ حصيف لا تبهره اللفظة ولا تأخذ بمجامع قلبه السجعة أو الايقاع المنغم، هذا القارئ سيكون عليه عبء في بناء معنى النص، واستكشاف القيم الجمالية فيما يقرأ، وهذه القيم لا يقدمها الشاعر جاهزة في النص، بل على القارئ أن يبذل مجهودا للوصول إلى هذه القيم.

في هذه الحال تصبح قصيدة النثر عملا ذا شأن وتحديا جماليا يواجه الشاعر والقارئ العادي والناقد، ولتدليل على ذلك، دعني أذكّرك بما كان عليه الأمر في الماضي في كتابة الشعر وفهمه، وكيف أصابه التحول والتغيير الجذري، مع قصيدة النثر.

ما من دراس للغة العربية إلا وقرأ النص الذائع لأبي تمام في فتح عمورية ومدح المعتصم، ومطلعه:

السيف أصدق إنباء من الكتب　　　في حده الحدج بين الجد واللعب

للقصيدة مناسبة وهي أن الخليفة العباسي المعتصم جهز جيشا وساقه لفتح إحدى المدن واسمها عمورية في سياق حكاية معروفة تصرخ فيها المرأة وامعتصماه، انتهت مسيرة الجيش بالانتصار فأراد الشاعر أن يمدح الخليفة

ويشيد بالانتصار. هنا يقدم الشاعر على (مدح) (الخليفة) هذا هو موضوع القصيدة. والمدح وضع له النقاد قواعد أوجبوا على الشاعر من خلالها أن يمدح ممدوحه بالصفات العقلية مثل الشجاعة والكرم والعفة والعقل .. الخ وجعلوا هذه القواعد واجبة الاتباع على الشاعر، وغذا كان الممدوح (خليفة) فهنا ضوابط أخرى تليق بمقام الخلافة، لأن الناس مقامات، ولكل مقام مقال، فخطاب الخليفة محكوم بقواعد أخرى، وغذا تحدث الشاعر وتكلم وضع له النقاد ضوابط للمفردات أولها الفصاحة، وممعناها استبعاد أي لفظ لا تتوافر له صفة الفصاحة، ثم يرتب الشاعر قصيدته وفق نظام متفق عليه يبدأ بالأطلال والغزل ثم المدح وبعض أبيات الحكمة منثورة هنا وهناك بين أجزاء القصيدة.

هذه الضوابط تشبه (عقدا) تم إبرامه بين الشاعر والقراء. فنحن القراء إذا قرأنا نصا في (مدح الخليفة) ندخله وفي ذهننا تصورات عما سيكون في النص موجودا من جهة الشكل والمضمون، فلدينا مخطط عقلي أو ذهني لهيئة بناء القصيدة صاغه ابن قتيبة في نص له شهير (وليس لمتأخر الشعراء أن يخرج عن مذهب المتقدمين في هذه الأقسام فيقف على منزل عامر أو يبكي عند مشيد البنيان، لأن المتقدمين وقفوا على المنزل الداثر، والرسم العافي. أو يرحل على حمارٍ أو بغلٍ ويصفهما، لأن المتقدمين رحلوا على الناقة والبعير، أو يرد على المياه العذاب الجواري، لأن المتقدمين وردوا على الأواجن الطوامي. أو يقطع إلى الممدوح منابت النرجس والآس والورد، لأن المتقدمين جروا على قطع منابت الشيح والحنوة والعرارة. وليس له أن يقيس على اشتقاقهم، فيطلق ما لم يطلقوا.

فنتوقع أن يكون النص مبدوءا بمقدمة طللية او ما في حكمها ومنها ينطلق الشاعر إلى الغزل او ما في حكمه ثم بضعة عبارات في الحكمة والموعظة وقد يتطرق إلى وصف الرحلة او الصحراء، أو يذكر كلاما ينقل إلى القارئ بضعة

تصورات عن المصاعب التي لاقاها الشاعر في رحلته إلى ممدوحه، ثم ينطلق إلى مدح الخليفة، ونعلم أنه سيمدحه بالعقل والذكاء والشجاعة والحكمة والكرم ويتفنن في ذلك، ولكنه لن يخرج عن هذا الإطار الذهني المتفق عليه بين القارئ والشاعر، وفي حال المخالفة نتساءل: لماذا؟

هذا التصور الذهني للقصيدة من جهة الشاعر والقارئ تم إسقاطه تماما وبالكلية مع الشعر الحر وبكل تأكيد مع قصيدة النثر لم يعد هذا المنظور الذهني فاعلا ولا مطلوبا، بل إن وجوده ضد طبيعة الشعرية الحديثة التي تنطلق من مفاهيم مختلفة تماما عن مفاهيم الشعرية القديمة (التقليدية).

هذا يدفعنا إلى الحديث عن أهم (المفاهيم) التي تؤسس "قصيدة لنثر" وهي من البساطة بمكان، لأنها ثلاثة مفاهيم، وهي (المجانية– التوهج– الكثافة) وكل منها لا يحتاج إلى شرح عميق، فالمجانية تعني أن الشعر لا يتم توظيفه لخدمة أغراض سياسية أو اجتماعية أو دينية ... الخ فكل تاريخ الأدب عبارة عن توظيف الشعر لخدمة جهات اخرى، فيكون الشعر (وسيلة) لتحقيق (غاية) وهكذا استغله الجاهليون لترسيخ مكانتهم ومحاربة أعدائهم والدعاية لأنفسهم، وهكذا استغله خلفاء بني أمية والعباسيون لأغراض دعائية سياسية ومحاربة الخصوم ونشر صور مثالية عن خليفة هو في حقيقته عابث، ولكن الشعراء يقدمونه في صورة النموذج والمثال، وفي العصر الحديث تم استغلال الشعر في الصراع السياسي ووظفه الحكام لنشر مبادئهم وقيمهم تحت شعارات براقة ومسميات خادعة، وهنا يحاول الشعراء تخليص الشعر ليصبح هو (الغاية) الهدف، فهذا قريب من مفهوم الفن للفن، لكنه ليس هو إذ يتحول الشعر إلى غاية وهدف، وهذا معنى المجانية.

أما التوهج فهو حالة شعورية تعبر عن حالة الحماسة والتألق التي يضعها

الشاعر في القصيدة وتظل القصيدة من خلال هذه الحالة متوهجة تبعث أحاسيس الحماسة والتألق في نفس القارئ، فتثير لديه حالة من الانفعال الوجداني والعاطفي والعقلي تجعله يندمج مع القصيدة، وهذا شيء يمكن الإحساس به فيدون الانفعال مع ما تقرأ فلن تستمر في القراءة، والنص الذي يكف عن إثارتك لن يكون قادرا على إرغامك على مواصلة القراءة، وتعتمد قصيدة النثر على هذا المنطلق، فهي تراهن على استمرار القارئ في القراءة، ولذلك يتم توظيف مفردات القصيدة لتحقيق هذا المطلب.

أما الكثافة فهي أهم هذه المنطلقات، وهي ما يمكن الوقوف عنده طويلا، وهي تتعلق بفكرة التأويل وفهم النصوص. تنطلق الشعرية الحديثة من فكرة اتساع المسافة بين الدال (=اللفظ) والمدلول (=المعنى) وكلما ازداد إيحاء النصوص وأصبح النص قادرا على إثارة العديد من المعاني والتأويلات كان ذلك علامة على نضج الشعرية، وأيما نص كف عن المقدرة على البوح المتواصل بإيحاءات متجددة ومعان لا تبلى فهو نص فاشل، وزمن ثم فإن قصيدة النثر تقدم نفسها للقراء لا باعتبارها نصا أحادي المعنى أو ذا مقدرة محدودة على إثارة ظلال المعاني، قدر ما تقدم نفسها باعتبارها حالة من التوهج الفكري والشعوري الذي لا ينضب معينه، فما من مرة تواجه نفس النص إلا تجدد إحساسك به٨، وما من قارئ يواجه نفس النص إلا تعددت تأويلات القراء لما يثيره فيهم من خيالات وانفعالات ومشاعر، فيظل النص دائم الإيحاء بجديد المعاني التي لا تجمد.

من هذه المنطلقات الثلاثة السابق ذكرها (المجانية – التوهج – الكثافة) يمكن أن تحكم على أي قصيدة تنتمي إلى قصيدة النثر، ومن المؤكد أننا نفسح مجالا واسعا للقارئ فهو الذي يحكم على النص بالنجاح او الفشل، وهذه

إحدى مكتسبات النقد الحديث، الذي توقف عن معاملة القارئ باعتباره شخصا سلبيا متقبلا لما يقرأ فقط، وحوله إلى جزء رئيس من عملية الإبداع، ودوره لا يقل أهمية عن دور المبدع، وبهذا يصبح معنى الشعر أمرا شخصيا، يصنعه القارئ، وليس أدل على ذلك من تصريح ناقد معتد به مثل تودوروف إذ يقول "إن النص مجرد رحلة خلوية يجلب فيها الكاتب الكلمات، بينما يجلب القارئ المعنى".

ولسوف يتضح كل ما سبق من خلال عدة نصوص تنتمي إلى قصيدة النثر تم اختيارها بعناية لتضع أمام الدارسين الذين لم تدخل في خبرتهم معرفة قصيدة النثر، تضع أمامهم بعض الإبداع الذي يقرب هذا النمط من الكتابة إلى أذواق لم تعهد هذا الشعر الذي تخلص من واحد من اهم ما ميز الشعر التقليدي وهو الوزن، هذا الوزن الذي شكل نص تعرف الشعر الرسمي في قول قدامة بن جعفر (الشعر كلام موزون مقفى يدل على معنى) والشعر هنا في التعريف مكون من أربعة أجزاء: (كلام) (موزون) (مقفى) (يدل على معنى) والجزء الثاني والثالث يتعلقان بالوزن فإذا تم إسقاطهما لم يبق إلا الجزء الاول والرابع (كلام يدل على معنى)، ويكون التحدي الأكبر أن تجعل جزءا من (الكلام الذي يدل على معنى) شعرا دون الاعتماد على الوزن والقافية.

الفصل الثاني

شعرية العقل

مدخل لدراسة شعرية رفعت سلام

١- مدخل

تمثل الكتابة عن شعراء السبعينيات تحديا نقديا بسبب اختلاف التجارب وتطورها وعدم ثباتها، وبالتالي يبدو الإمساك بمنطق هذه الكتابات مستعصيا، لأنها "نصوص انطلقت من حرية شاسعة بلا حواجز ولا تابوهات ولا محرمات .. وقد ساعد على ذلك عدم تصميم نماذج ذهنية أو أيديولوجية أو عمومية، وعدم رمي التجارب في حدائق مسيجة أو وراء قضبان فكرية ونقدية[١]. وقد دفع هذا بعدد من الباحثين لاستجلاء هذه الإشكالية فجاءت نتائجهم تؤكد نفس المقولة، وأرجع مُحَمَّد عبد المطلب هذا لكون تجربتهم الشعرية تقوم على مفاهيم الموقف والأحوال والمقامات ثم اللحظة. ورد محمود أمين العالم ذلك إلى تأثرهم بالفكر الأوربي مثل كانط في القول بلا غائية الأدب والفن، وأنهم يشاركون كروتشه في القول بخلو الأدب والفن من أية دلالة اجتماعية أو أخلاقية، ويذهبون شأن المتشددين من أصحاب الاتجاهات البنيوية إلى أن العمل الأدبي والفني ليس له من دلالة غير أقنوميته التكوينية الخالقة[٢]، ووصف عبد السلام المسدي المنتج الشعري السبعيني مقارنة بالمنتج الشعري التقليدي قائلا: "القصيدة الخليلية بيت مؤثث تام المرافق، جاهز كليا لإقامة الزائرين فيه،

أما القصيدة الجديدة [قصيدة السبعينيات] فبيت مجهز إلى النصف، على الزائر أن يستكمل ـ بحسب ذوقه ومزاجه وما يألفه من الحياة ـ ما تبقى من ضرورات الإقامة ومرافق الاستجمام"[٣].

أرجع الباحثون كل ذلك إلى اعتماد الشعراء السبعينيين على مفهوم التجريب وإحلاله محل التجربة. وفي ورقة بحثية ميز مُحَمَّد عبد المطلب الفروق بين التجربة والتجريب لينتهي إلى أن هذا الشعر "تجريب"، ولأن "التجريب الحداثي فعل غائي إجرائي يستهدف التعامل الحر مع مفردات اللغة وإنتاج أبنية إبداعية مغايرة أو ضدية للأبنية السائدة الدالة، والقطيعة معها"[٤]، فسيكون ذلك مغايرا لمفهوم التجربة التي تصدر عن معاناة وخبرة وجدانية باطنية. واعترف شعراء السبعينيات بذلك، فقرر حلمي سالم ـ على سبيل المثال أن "التجريب يعنى، ضمن ما يعني، ألا شيء مقدس، أو أعلى من متناول الخبرة الشعرية" وأضاف أن "بعض شعراء الحركة التجريبية المعاصرة يزاول هذا المعنى مزاولة مفرطة"[٥].

ومن هنا تبدو صعوبة الإمساك بخيوط عامة لهذه التجربة الشعرية التي غيرت وجه الخريطة الشعرية العربية. وثمة ما يشبه الاتفاق ـ لا أقول الإجماع ـ على أن غالب شعراء السبعينيات "يصطنع .. تجارب باطنية اصطناعا كمنطلق لمغامرة اكتشافية لرؤى ومشاعر غير عادية"[٦]، بقصد الابتكار، الذي رأى فرانسوا ليوتار أن الابتكار يتولد دائما من الخلاف، و"كلما زادت قوة الحركة زاد ألا تلقى الحد الأدنى من الإجماع، وذلك على وجه التحديد لأنها تغير قواعد اللعبة التي استند إليها الإجماع"[٧]، وإذا قلنا إن شعراء السبعينات لديهم "الجرأة على النبش والاقتحام الجمالي لكل مجهول ومحرم ومغلق"[٨]، سندرك مدى الصعوبة التي تواجه دارس شعر السبعينيات حينما يطمح إلى كتابة تاريخ هذه الحقبة الشعرية الأكثر أهمية في تاريخنا الثقافي الحديث.

ورغبة في التحديد والإيجاز سيكون مدخل دراستي معتمدا على نقطة وحيدة وهي (الموضوع الشعري)، باعتباره أحد أهم التطورات التي أحدثها شعر السبعينيات، ومنه تفرعت قضايا عدة سنطرق أهمها في حدود المساحة المتاحة لنا، على ضيقها.

٢- الموضوع الشعري

قديما، سار الشعراء وفق قالب بنائي يستوعب كلامهم، استخلصه ابن قتيبة في بيانه الشهير (ليس لمتأخر الشعراء أن يخرج على مذهب المتقدمين، فيقف على منزل عامر... لأن المتقدمين وقفوا على المنزل الداثر والرسم العافي، وليس له أن يرحل على حمار أو بغل ويصفهما، لأن المتقدمين رحلوا على الناقة والبعير، ... كما لا يجوز له أن يقيس على اشتقاقهم فيطلق ما لم يطلقوا ... الخ)، وظل الشعراء يعيدون صب معانيهم في هذا القالب حتى القرن العشرين، لتبدأ التساؤلات عن جدوى هذه القولبة، لتنتهي بتدميرها والخروج عليها في جدل ثقافي لا يعنينا ـ الآن ـ يمكن القول – باطمئنان ـ إن قصيدة رفعت سلام (باعتباره نموذجا على شعراء السبعينات) لا تسير وفق هذا القالب، ولا تقترب منه، إطلاقا، ويمكن تلمس أبوتها الشعرية في التراث الأوربي المعاصر، وبالتحديد في "القصيدة اللغوية التي برزت في الستينات والسبعينات في فرنسا.. التي تدفع اللغة كطاقة مجردة ومستقلة إلى الواجهة الأمامية من الاهتمام"[٩].

أعتقد أن "غياب الموضوع الشعري" ـ بحسب الالتزام القديم فيما عرف باسم أغراض الشعر، مثل المديح والهجاء والغزل ..الخ، أعتقد أن هذا هو أهم ملمح يمكن التماس شعرية رفعت سلام من خلاله.

يمكن تخيل شاعر مكتظ بالتجربة الشعرية، ويكتب دون أن تدفعه أفكار سابقة إلى الكتابة عن "موضوع ما"، يكتب هذا الشاعر و"الأغراض" كامنة في لا وعيه،

وتظهر في أثناء الكتابة فقط. هذا أهم ملمح أضافه شعراء السبعينيات ومثل خروجا جادا على تجربة شعراء الستينات، الذين كان "الموضوع" هو الذي يدفعهم للكتابة، فيكتب الشاعر "عنه"، ويمكن استكشاف ذلك من خلال رصد "الموضوع الجوهري" في شعر أمل دنقل أو أبو سنة أو حجازي أو مطر مثلا، وهذا ما لا يمكن التماسه في شعر رفعت سلام، فيستحيل الزعم أن الهم السياسي كان محركه للكتابة ، كأمل دنقل، أو العاطفية الرومانسية كأبو سنة، أو اغتراب الإنسان المعاصر كحجازي، فمثل هذا التحديد مستحيل إذا مارسناه على تجربة رفعت سلام، لأنه بكل بساطة "بلا موضوع" شعري مسبق، بل كتب الشاعر "خيالات موضوعية" كامنة في لاوعي الشاعر، لم يكن مدركا لها وقت الكتابة، وبالتأكيد ولا قبل وقت الكتابة. إن القصيدة "خلقت" نفسها هكذا. وقد أشار حلمي سالم ـ بذكاء ـ إلى ذلك في شهادته، فوصف هذا الشعر بأنه يهدف إلى "الدخول إلى الموضوع (إن صح تعبير الموضوع) ليس من أهم ملامحه ولا من جوهره الرئيسي ولا من أعمق سماته، مثلما كان يحدث من قبل. على العكس: فإن التجربة الجديدة هي ولوج الموضوعات عبر النقاط الثانوية فيها، ومن خلال ملامحها الجانبية، أو ما يسميه البعض: النقاط العمياء"(١٠). ويصف ذلك بقوله: يلتقط الشاعر، إذن، موضوعاته من خلال الوقوع على خيط من خيوط النسيج الكبير، ثم هو يتتبعه ويتغور فيه حتى ينجز به نصه. وحينما ينجز نصه المكتمل، سنجد أن الشاعر قد وصل ـ من خلال التفصيلة المعمقة المغورة ـ إلى معنى يتخطى أصل التفصيلة نفسها. هذا المعنى الأعم الأغلب الذي كان يصل إليه الشاعر السابق من خلال "اللوحة الكاملة" أ.هـ . وفي تفصيل رائع لكيف يحدث ذلك يواصل حلمي سالم مسميا ذلك "بالتفصيلية". وهكذا يتبين في حركة التجريب أن مقاربة الموضوع من أطرافه، أو من حوافه (أو قل من مؤخرته) ـ والكلام لحلمي سالم – وليس من قلبه أو متنه أو بؤرته تسمح بالإحاطة الأعم وبه يتحقق مصداق أعمق له.

يمكن ملاحقة ذلك في ديوان رفعت سلام "كأنها نهاية الأرض" التي تقع نصوصه في مائة صفحة بالضبط. وهي ثلاثة نصوص، فقط. (عراء . فضاء . سؤال) يقع النص الأول في اثنتين وثلاثين صفحة (١٦١–١٩٣) مقسم على "مقاطع" (يصعب تصديق ذلك، ولكن إن اعتبرنا هذا تقسيما إلى مقاطع) أو فقرات (أو نصوص جزئية تكوّن نصا كبيرا) لا يجد قارئ الديوان إذا فرغ من هذا النص (والديوان كله) إجابة للسؤال" ما الموضوع؟ والإجابة: لا موضوع.

هنا يكمن التحدي الأكبر. كيف تكتب شعرا حول "لا موضوع" ويظل، بالفعل، شعرا جيدا، إن لم نقل ممتازا؟ والديوان كله لا يمكن القول إلا أنه شعر جيد قدم "تجربة" شعرية مميزة ورائعة، فكيف يكون ذلك؟

هنا استخدام "جديد" للغة، يستخدم الشاعر لغته كأنها تخلق "عوالم ممكنة" وكما وصف عبد المقصود عبد الكريم أحد اقطاب شعراء السبعينيات، هذه الحالة بقوله: "تكمن الشعرية في النص، وليس في المفردة أو الجملة أو الموضوع"(١١). وبعيدا عن الإحساس بالذات المتضخم، في كلام رفعت سلام عن تجربته وجيله، الذين رآهم "ليسوا معنيين بتقديم إجابات على السؤال الذي يطرحه الموضوع، فقد وضعوا أنفسهم فوق السؤال والإجابة معا، خارج الموضوع كله، وداخل الذات، هكذا يصبح الموضوع مناسبة لتجلي الذات، وإثبات حضورها المتعالي" بعيدا عن المغالاة، فإن الكلام يمثل وجها من وجوه الحقيقة، وهو أن هذا الديوان بلا موضوع، ولكنه لا يكشف عن: لماذا ظل الكلام شعرا، مع غياب موضوعه؟ كيف ينقذ تجلي الذات وإثبات حضورها المتعالي الكلامَ من هوة السقوط في فخ النثرية؟

تبدو المهارة في صياغة النص من خلال التداخل بين النثري والشعري، ففي القصيدة نص شعري من شعر التفعيلة مكتوب بخط أغمق وموزع كتابيا على

الهيئة الطباعية للشعر، وعليه تعليقات كثيرة تتخلل الصفحة من "قصيدة النثر"، وبالتالي يمكن الحديث عن "نصين": قصيدة تفعيلية وقصيدة نثر معا داخل النص الواحد. يمكن قراءة كل نص على حدة، والمعنى يكتمل (إن كان هناك معنى)، أو يمكن القول إن تواصل المتلقي مع النص يستمر في حال عزل كل نص على حدة، والتعامل معه على أنه نص مستقل، وكذلك في حال قراءتهما معا، وعلى سبيل المثال المقطع الأول بعنوان تأتي:

تأتي

مدججةٌ بالمراثي والمواريث والأمومة والبربري الأخير. تربيهم في الذاكرة ترعى خطاهم في جسدها أطرافَ النهار، تهدهد أحلامهم الوثنية آناء الليل، ينامون فيها، لا تنام الصرخات والمجانيق والسنابك، الأسوار ملغومة بالحرّاس الشاهرين، نفيرٌ ضالٌّ أم نفخة صور، مَن القادم المريب؟ تُرُوسٌ منثورة، مركباتٌ مكسورة، والخيول – نافقةً – تعلك الوقت والرماد، أيها الليل اللئيم، ما حيلتي؟ من أين يأتي الهديل، دخانٌ سامٌّ، أشياءٌ مبقورةٌ، متى كانت اليقظة؟ أم النعاسُ مملكتي الشاغرة؟ ناموا إلى أن يشبع النومُ، ساهرةٌ على أحلامكم، أرعى الطعنات البائرة، تصحو وتغفو طويلا،

وأغنّي غنوةٍ عتيقة

أنا المرأة الغريقة

أنام دهرا من خريف

وأصحو غابةً طليقة

متخمةً بالعويل والنسيان، من أين جاءوا، متى؟ وذلك الزوجُ الجهنمي، أيها الغريب، ما أتى بك بين ثدييَّ، فيَّ، أيها الغريم، جسدي مملكة على هاوية،

تَدخلني فلا تَدخلني، فمن أين ابتلاليَ الموقوت، كأني سرابُكَ السُّرّيُّ لا تبلُغُني، فأنحني على الوقت طفلي اليتيم، يقطُرُ في فمي العزاءَ

والسُّدَى

قطرة من رماد

و

قطرة غدا

يمكن ان نقرأه نصا واحدا، أو نصين، ويمكن اعتبار قصيدة التفعيلة المتن وقصيدة النثر هامشا عليها، أو تعليقا، أو تعارضا، وبذلك يمكن إثراء القراءة. ومهما يكن فإن السؤال المعتمد هو: ما موضوع قصيدة (عراء؟).

من الصعوبات التي تواجه قارئ رفعت سلام أنه إذا كان قارئا تقليديا يهتم بمعرفة "موضوع" قصيدته، لن يجد لها "موضوعا"، وسيجد الشاعر يلجأ إلى التعويض عن الموضوع بصور، وبرغم أنها ليست صورا موحية دائما، وليست واضحة غالبا، إلا أن القارئ سيجد سلسلة من صور بدل الموضوع، ولأن هذه الصور تبدو غير مترابطة، ومفككة، سيبدو معها أنها مقصودة لذاتها، سيبدو أنها هي "الموضوع" الذي تتخفى وراءه ملكة خيال الشاعر، وهنا فإن "قراءة الصور المجازية في كل من مستوى الجملة مستوى النص برمته، وفي المجازات الخاصة، وكذلك العامة، ما هي إلا عملية تجريب في العلاقات بين الأجزاء والكليات"[١٢].

على سبيل المثال سنقرأ هذا الجزء الطويل نسبيا من المقطع الثاني بعنوان:

أنا البريء الرحيم

أحمل في جُعبتي سلالتي البائدة

أحمل في سريرتي وردة راكدة

أحمل في دمي النطفة الكاسدة

أدير ظهري للنواعير الناعقة والفصول الغارقة، سهامٌ كليلةٌ وبصيرةٌ قليلة، أمضي إلى مدائن الله الصاخبة، أصلي ركعتين استخارةً، إلى الشمال الشمال، أنا البدائيُّ الجهولُ أقترفُ اللغةَ الصعبةَ، أخطو على شظايا جارحةً، أغرس الحروفَ المسنونةَ في لحمي، تشبُّ بيتا ومرأةً وبنينَ، زينةَ الحياة الدنيا، سيأتون سيأتون بعد ألف شظيَّةٍ أخرى، وعمر من الرمل والحروب، انتصاري القادمُ قادمٌ، أنتِ أنتِ،

أيتها المهرة الراكضة في المراهقة

كامنٌ مستترٌ وراءَ البالِ، وراءً وراءً،

ساعتي آتيةٌ لا ريب حتى مكمني،

فاركضي، بيننا حبلٌ سُرّيٌّ ودمُ السلالةِ البائدةِ، سهوتُ عنكِ كي تكتملي لي، تركضين على ماءٍ مطيعٍ لا ينثني، على الحافة واقفٌ مخفورا بما سيجيء، أمدّ الحبلَ، أُرخيه، لا أفلتُه، كأني غائب أو غيمةٌ خارجَ الدائرة، من يبصر الأنشوطةَ واللجامَ، لا سرجَ، من يرى

ما سيجيء في لحظتي المباغتة؟

على سنام زمن منتصب، أرى ما أرى، رهاني العشوائيُّ زمنٌ داجنٌ يلقط الحَبَّ من يدي،فيأوي لي، أقول: كن صهوتي إلى صبوتي، كن رفيقي في طريقي، فيكون، وئيدًا وئيدًا، يدسّ في يدي خاتَمَه،

يقلدني الصولجان

وردةٌ سوداء وعظمتان؛

كل عظمةٍ، برهان؛

كل برهان: ضحكةٌ آفلةٌ

وامتحان؛

يصعب استكشاف علاقة المقطع الأول وهذا المقطع، إلا بتدخل المتلقي و"اختراع" علاقة مجازية ما. كما أن هذا المقطع، بعنوانه، يمكن قراءة قصيدة التفعيلة، فتعطي معنى ما، مجيء كائن هذه صفته التي توحي بها أبيات القصيدة، ولكن هذا المعنى يتفكك بضمه إلى قصيدة النثر التي تتخلل قصيدة التفعيلة، ففي قصيدة النثر جمل مستقلة، تم ضمها هكذا: "أدير ظهري للنواعير الناعقة الغارقة(١) / سهام كليلة وبصيرة(٢)/ أمضي إلى مدائن الله الصاخبة، أصلي ركعتين استخارة(٣)/ إلى الشمال الشمال(٤)/ أنا البدائي الجهول أقترف اللغة الصعبة، أخطو على شظايا جارحة (٥)/ أغرس الحروف المسنونة في لحمي، تشب مرأة وبنين، زينة الحياة الدنيا(٦)/ سيأتون سيأتون بعد ألف شية أخرى، وعمر من الرمل والحروب(٧)/ انتصاري القادم قادم(٨)/ أنت أنت(٩)/ أيتها المهرة الراكضة في المراهقة(١٠)/ كامن مستتر وراء البال(١٢)/ ساعتي آتية لا ريب حتى مكمني(١٣).

معنا (١٣) جملة شعرية، والترقيم من عندي، تشير كل جملة إلى معنى معجمي، تفقده بانضمامها إلى باقي الجمل لأن هذا المعنى المعجمي يفسد المرجع، وبالتالي يتنازل عنه القارئ بغية البحث عن ارتباط دلالي من نوع آخر، وهو الدلالة الإيحائية (وليس المرجعية) للجمل الشعرية. وكأننا أمام موقف فيه

"يتحول الوسيط (اللغة) إلى طرف أصيل، وهنا يصبح المستهدف توصيل اللغة ذاتها، فالذي يتكلم في الخطاب الشعري الجمل والتراكيب التي تقدم نفسها مباشرة"[١٣]. لذلك يغيب الارتباط المعنوي والدلالي بين الجمل كما في (١و٢) . والجملة (٣) مكونة من جملتين نحويتين بينهما رابط وهو أن الفاعل واحد (أنا) ولكن ربط (٣) بما سبق وما يلي يستحيل وفق القيم الدلالية التي يبثها المعجم في هذه الألفاظ. والجملة (٤) تبدو نافرة لأن صلاة الاستخارة لا تتحقق ضرورة بالاتجاه إلى الشمال الشمال، ولا معنى لحشر الاتجاه هنا، إذا ربطناه بما سبقه (وهو صلاة الاستخارة)، كما أن (٤) لا ترتبط مطلقا بـ (٥)، والتي يبدو أنها تتحدث عن كتابة قصيدة، وربما تشاركها في ذلك (٦) فهاتان هما الجملتان الوحيدتان اللتان يمكن تخيل علاقة منطقية بينهما، ولكن سرعان ما تنتهي هذه العلاقة مع (٧) وستبدو لا علاقة لها مع (٨و٩و١٠و١١و١٢و١٣). باختصار هذه "ألعاب لغوية" قيمتها إشباع متعة خاصة باستخدام اللغة بعيدا عن أغراضها النفعية، وهذا هو الذي أشارت إليه سوزان برنار في كتابها الرائج "قصيدة النثر" إذ قالت "سوف يعيد الشعراء تركيب عالم غريب مختلف سنشعر فيه بالغربة كما لو كنا مسافرين على كوكب آخر باستخدام المواد الاعتيادية جدا والحقائق اليومية وكلمات الأيام العادية والأشياء المبتذلة"[١٤]. وهنا يتحول "الموضوع" إلى ما أصبح يعرف باسم "الرؤى الشعرية"، وكما وصفها حلمي سالم بأن يلج الشاعر معناه من خلال العلاقات غير الملتفت إليها، وليس من خلال العلاقات المعلن عنها والمتفق عليها، أو التي تمثل "جوهر" الموضوع، وبؤرته الأم، كأن هذا الشعر يباشر موضوعاته من الأبواب الخلفية لها لا من الأبواب الأمامية. وهذه الأبواب الخلفية هي التي تجسد التّماسّ الخاص للشاعر، بعيدا عن التماس العام الذي يشترك فيه الجميع: جميع الناس وجميع الشعراء.

هنا، أيضا، لا يكون ثمة "موضوع" بل "تشكيل فني"، بعيدا عن نمطية الشعر القديم القائم على "المحاكاة"، فيستحيل أن تكون هذه القصيدة "انعكاسا" لواقع، أو حتى إعادة تكوين "لواقع"، لأنها ببساطة، هي واقع نفسها، إن موضوع قصيدة (عراء) هو قصيدة عراء. إن هذا هو "الخروج الكبير" على الشعرية التقليدية إذ كان "الغرض" يسبق القصيدة، فأي نص قديم قاله صاحبه في مدح فلان أو هجائه كان هذا الشاعر قد اتخذ قرارا بالكتابة في "موضوع"، قبل أن يبدأ، وهذا ما استحال إلى ما يمكن أن نطلق عليه أن قصيدة شعر السبعينات تخلق موضوعها، إن قصيدة "عراء" موضوعها لا يزيد عن استدعاءات لا واعية أملاها العقل الباطن على الشاعر لحظة الكتابة لا قبلها، ومن هنا تشيع في قصيدة (عراء) شأن كل شعر السبعينات، إلماعات صوفية – ميتافيزيقة بسبب غياب الفكرة المسبقة، وهذه الميتافيزيقية لا تعكس أي موقف ديني مع / أو ضد، و لا تعبر عن ميل صوفي، لكنها تجليات اللاوعي، التي داهمت الشاعر إذ يكتب قصيدته. كما في هذا المقطع الثاني:

فانثر على سطح المياه طيورَك الرقطاءَ ترعى الزبدَ الصافي، تسوق السراطينَ إلى سردابك السري ساعة الخُسر، رسولٌ سائغٌ ساغبُ له السؤال المستحيلُ وسورة الجسد الحسير، اغرس سهامك في السديم السهل سيسبانا وبانا يسلب السبيل من السائرين سر إلى السر سريعا سافرا لا بأس مستوفزا سرابٌ سابغٌ سؤالٌ عسيرٌ لا تستدر واسحب من الأسفار سيفك السامري واستلب السرابَ إلى سربٍ من النسور السائمةِ تغسل السريرة في السعير المرير المر (الديوان/ ص١٧٢)

أن هذا الجزء من القصيدة لايمكن فهمه بعيدا عن الإلماعات الميتافيزيقة، إن شعرية هذه الأبيات لا تنبع من جمال التعبير، بل من تدفق الرؤية، من خلال انغماس يصل حد اللذة في موسيقا حرف السين، والوصول باللغة إلى أقصى

درجات تفجير الدلالة، وعزلها عن محمولاتها المعجمية المتعارف عليها – مؤقتا– والاستمتاع بها كلغة، في حد ذاتها، إن جمالها كائن في لفظيتها، حروفيتها، صوتيتها (رسول سائغ له السؤال المستحيل وسورة الجسد الحسير اغرس سهامك في السديم السهل سيسبانا وبانا يسلب السبيل من السائرين سر إلى السر سريعا سافرا لا بأس مستوفرا سراب سائغ سؤال عسير ...) هذه شعرية لا تعتمد على ما تعنيه هذه اللغة، إن جمالها في لغتها، في جرسها، ولأجل ذلك تغيب تماما علامات الترقيم فتستحيل كلها جملة واحدة، ليس لها مرجع خارج سياقها، ومن الحكمة ألا يكون لها مرجع، إنها تعبر عن تجربة شخصية وذاتية بحتة، "ولكن مثل هذه التجربة لا بد أنها كانت من الشدة الإيجابية الكبيرة لتكون الصور مترابطة لا تتطاير شططا، فلا نرى أجزاء مهشمة في أيدينا، بل قصيدة كاملة"(١٥).

٣-غياب الذات والموضوع

وباستدعاء المقولات التي تؤسس تاريخ الشعرية العربية، مثل: جدل الذات والموضوع، وكيف أن غلبة الموضوع أفرزت الحقبة الكلاسيكية، وغلبة الذات أفرزت الحقبة الحديثة، مثل الرمزية والرومانسية، فهل تصلح مثل هذه المقولات للكشف عن عالم رفعت سلام الشعري؟

إذا نظرنا في القصيدة الثانية في الديوان (فضاء) والتي تقع في (١٢) صفحة موزعة بطريقة شكلية خاصة، إذ يتم توزيع النص الشعري على أربعة مواقع في الصفحة الواحدة، واحد في أعلى الصفحة يمينا، ثم يليه واحد في جهة اليسار، وبعده واحد في جهة اليمين، ثم واحد في جهة اليسار. وفي هذه الحال ليس هناك ما يجبر القارئ على القراءة العمودية أو الأفقية، فالقراءتان واردتان، كما يمكن اعتبار كل (موقع) نصا مستقلا وبذلك يكون لدينا أربعة نصوص أخرى

تتوالى في نفس القصيدة، أو يمكن قراءة الصفحة كوحدة واحدة دون اهتمام بهذا التوزيع، أو يمكن قراءة الأعلى متنا والأسفل هامشا. ويمكن بالإبدال استخراج من النص عدة قصائد تتجاور معا، تنتظر مخيال القارئ ومقدرته على ذلك.

هل هذا زخرف؟ هل هو امتداد لعصر الركود؟ هل يعكس هذا إفلاسا فنيا؟. هذه أسئلة تطرأ على ذهن الباحث وهو يقلب هذه الاحتمالات التي لا تنتهي. ولكن هذا الإجراء وفق الشعريات الحديثة يعكس نمطا من التحرر (او الحرية) التي تجعل شعرية النص مفتوحة على احتمالات لا تنتهي. ومن المؤكد أن هذا ليس إفلاسا قدر ما هو "ابتداع"، إن الزخرف على عهد الركود كان يعكس إفلاسا في أصل الشعرية، جعل المبدع ينصرف إلى الشكل، إلى المظهر، أما هنا فإن هذا الشعر (وهذه رغبة كل شعراء السبعينيات) يؤسس تغييرا فيما يتعلق بالتفرقة العتيدة: الشكل والمضمون.

إن غياب الموضوع (أو الكتابة بعيدا عن استباق موضوع مسبق وفكرة جاهزة) معناه غياب الرسالة، إن هذه القصيدة تؤسس شعريتها بعيدا عن صخب إرسال (مرسلة)، وهذه المرسلة ما هي إلا (المرسلة الشعرية)، لمرسلة التي هي الهدف.

أطلق مُحَمَّد عبد المطلب على مثل هذا الإجراء مصطلح (التأجيلية) فالقصيدة لا توحي ولا تعلن ولا تصرح ولا تبوح، بل تصدر عن عمد إلى ما هو ضد ذلك. لأن ذلك هو "جوهر الخطاب الشعري الحداثي الذي يقوم على التأجيلية ذلك أن طبيعته الإبداعية تتنافى مع الوضوح النثري، ومن ثم يعمد إلى التصدي لأي إضاءة وإخضاعها لمنطق العتمة بالتشويش على مجموعة العلاقات الداخلية لتظل في إطار المجهول"[١٦].

إن عدم "الاتفاق" على "ملامح" القصيدة المكتوبة، وهل هي العمودية أو الأفقية أو المتوالية أو المتداخلة، أكبر عقبة ضد التنوير، وهذا يحتجز القصيدة ضمن (التأجيلية) فلا تبوح بشعريتها. وعلى سبيل المثال:

١- والكائنات الحامضة تغسلني من نفسي.

٣- يداها

تكشفان عني الغطاء، فقلبي حديد

٢-جسدي: تاريخ.

وأعضائي: حقول.

لا ماء يرويها، ولا نسيان.

٤-جسدها حقل من الفخاخ المنصوبة.

أفتعل النسيان

أغمض عيني.

أقفز.

٥-أيها العمر الذي مضى، أنت غريمي، سرقتني مني.

٦-أنا صبي الفصول الأربعة.

أكبر في جميع الاتجاهات

نحو جسدك

٧-أعضائي: غصون مثقلة بالنواح

لا غفو يعرفها، ولا صباح

٨-سيد اللحظات الآفلة.

لا أفول لي.

أعتليه

إلى اللحظة الصاهلة.

هذا المقتطف يمكن توزيعه على هذا الشكل، مع ملاحظة أن (١و٢و٣و٤) في الصفحة اليمنى، و(٥و٦و٧و٨) في الصفحة المقابلة لها يسارا، وهذه الأرقام من عندي للدراسة:

١	٥
٣	٧
٢	٦
٤	٨

لنخرج باحتمالات قرائية منه على هذا النحو:

(١+٥) (٢+٧) (٣+٦) (٤+٨) (١-٢-٣-٤-٥-٦-٧) (١-٣-٥-٦) (٢-٤-٧-٨).

والآن: هل يمكن قراءة ذلك في ضوء (الذات والموضوع)؟. اعترف شعراء السبعينات باستحالة ذلك. فاقترح حلمي سالم أن شعرية الحركة التجريبية لا تكمن في الشيء المرئي، كما كان يذهب الواقعيون أو الطبيعيون أو التقليديون من دعاة محاكاة الطبيعة أو محاكاة الواقع الخارجي [الموضوع]. ولا تكمن في (العين الرائية) كما كان يذهب الرومانتيكيون أو دعاة محاكاة الذات أو الداخل. إنها تكمن بالضبط في (المسافة) بين العين الرائية والشيء المرئي أي في (المنظور)

الذي يقترحه . أو يجترحه . الشاعر لكشف موضوعه ومكاشفته"[١٧]. وهذا الذي حدده حلمي سالم بأنه (المسافة) أو (المنظور) صاغه رفعت سلام بصورة حادة فرأى فيه (تجاهل الموضوع ذاته، وعدم السماح باقترابه من الذات، أو طرح أسئلة عليها، حيث السؤال اجتراء واقتحام، لا يعد إلا بالقلق والتوتر وانكشاف اليقين المطمئن عن شبكة متواطئة من الأفكار الهشة"[١٨]. ورآه النقاد حيث "إن طبيعة الذات في شعر الحداثة ذات مراوغة، تستعلي أحيانا، وتتدنى أحيانا أخرى، وتميل إلى الانغلاق أحيانا، والانفتاح أحيانا أخرى، وتسعى للخلاص أحيانا، وتستسلم أحيانا أخرى"، كما يرى مُحَمَّد عبد المطلب، وإذا كان حضور الذات لا يتحقق إلا بحضور (الموضوع) الشعري بوصفه (محمولها) الذي يحتقب رؤاها، فإن "الموضوع في شعر الحداثة قد أخذ طابعا معتما نتيجة لإظلام المصدر بكل محتوياته المركبة"[١٩]

لقد غاب اعتقادان شكلا جوهر الشعرية القديمة، الأول (مطابقة الكلام لمقتضى الحال) والقواعد العقلية الصارمة (للموضوع)، والثاني أن الشاعر "إنسان غارق في ذاته، عاجز عن الرؤية الخارجية، قادر على النظر فقط إلى داخل نفسه"[٢٠]، ولا يمكن . بحال–أن يكون المقتطف السابق إلا ما هو عليه، دون أن يكون انعكاسا (لموضوع) أو (ذات)، وبذا يمكن الحديث عن "عالم مغلق، كامل عضويا"، هو القصيدة، وستبدو تأويلاته بعيدا عن هذا الوعي مغالطات كما في قراءة محمود أمين العالم الذي بحث عن (الذات والموضوع) بإصرار في هذا الشعر، فرأى فيه "مرحلة جديدة أو انعاطفة جديدة أو تطورا جديدا في بنية لشعر البلاغية المجازية والدلالية. وهو في مجمله – رغم اختلاف تجلياته – رفض للسلطة التعبيرية والاجتماعية السائدة وسعي لتجاوزها"[٢١]، وهذه قراءة مغلوطة لإصرار محمود أمين العالم على البحث عن (الموضوع)، وأي

قراءة لهذا الشعر لا تؤمن بأنه (بلا موضوع) تنتهي إلى استنتاجات مجحفة، وقد وعى ذلك رفعت سلام فقال: "أية قراءة في قصائد السبعينيين لن تكون بمقدورها الخروج بقوانين وحقائق من أي نوع. ذلك، تحديدا، ما يحول هذه القصائد إلى "جدر صلب" لا "يثير" كنتيجة لـ "اختراع" دور للقصيدة ليس لها، والتفتيش فيها عما لا تقدمه"(٢٢)

٤- شعرية اللامعنى

ذهب تودوروف في تحليله لديوان الإشراقات لرامبو إلى أن هذه القصائد تهدف إلى اللامعنى. واللامعنى في الواقع هو تحد للعقل والمنطق. لذلك يرى تودوروف أننا لا بد ان نقرأ ديوان الإشراقات على هذا الأساس، إنها قصائد لا معنى لها، وقد حرّر رامبو الشعر من قيود الدلالة بحيث إنه أفسح الطريق للشعر من بعده أن ينطلق في طَرْق المجهول ونحن نخشى المجهول في جميع صوره بما فيها المجهول اللغوي المتمثل في اللامعنى ونسعى دائما إلى إيجاد معنى لكل شيء بل نوغل في هذه العملية التأويلية، ولا نستطيع أن نتقبل اللامحدود واللامحدد.(٢٣)

إن تحرير الشعر من قيود الدلالة أصبح مطمح الشعراء، ويمكن الإعجاب بنصوص بلا معنى، وقد توقف أرشيبالد ماكليش في تحليله لقصيدة "إلى النرجس الجبلي" للشاعر "هيريك"، وأعلن صراحة أن "مشكلة القصيدة ليست مشكلة تعقيد في المعنى، بل فراغ ظاهر من المعنى، فإنك إن فصلت أقوال القصيدة عن تلك القصيدة، فلن يكون لديك أكثر من تفاهة الملاحظة بأن الحياة قصيرة"(٢٤) لكن هذا المعنى (التافه) تتم صياغته في قصيدة جادة، وصف ماكليش هذه الإجراء "باللامعنى الراسخ في المعنى". ولننظر في هذا المقتطف:

"سكينةٌ ريبٌ فارغٌ يتسلق الفراغَ مراودًا مراوغًا، يحتلّ السهوَ والنسيانَ في السر، يرث الذكرياتِ العتيقةَ، تبلي، تتآكلها العِثَّةُ في الذاكرة المهجورة، حتى

ينتصب عمودًا ماً يقسِم صفوَ الأسن الساجي نصفين أليفين، بينهما يمرق سربُ الأسئلة السائلةِ، كزيتٍ منسيٍّ في ركن مهجور، صوب النسيان

كل سؤال بهتان

يسعى في الأروقة المعتمة على وجل، هل يأخذ شكل القنفذ، أم أشواك السنط، وئيدًا وسريًّا، يَخِزُ الغِفَلةَ، يوقظ من نوم، تنفجر الصحوةُ صارخةً، صاخبةً، دون شظايا أو برهان، نحو خواءٍ ملتصقٍ الأطراف المرتخية كالذكرى العشوائية، وقتًا أو مقتًا، فينجلي عن هباء

أعيد اقتباس إشارة ماكليش باستبعاد تعقيد المعنى، وأن المشكل في فراغ ظاهر من المعنى. يمكن الجدل حول كيف تمكن الشاعر من ذلك؟. هذه شعرية قصدية تعمد إلى غياب المرجع، وتحرير الدوال من مدلولاتها، موقتا، "وهو ما يشير بداية إلى أن الإبداع يريد أن يقول أكثر من الذي قاله أو كتبه، لأن هناك صداما دائما بين حركة الذهن الداخلية، وحركة الصياغة الخارجية، وهو ما يؤدي إلى فقد التوافق والانتظام بينهما، فإذا كان المتلقي يستطيع بلوغ المستوى الذهني الداخلي عن طريق استيعاب المستوى السطحي للصياغى، فإن المستوى الأخير لم يعد كافيا في تحقيق ذلك، مما يترك المتلقي في منطقة (التخمين) الذي قد يصيب مرة، ولكنه قد يبتعد عن الصواب مرات، وأعتقد أن تضليل المتلقي على هذا النحو شيء مستهدف من الحداثيين يمارسونه عن اقتناع كامل لأنهم يكفرون بمبدأ (التوصيل) ولا يطرحونه كمستهدف شعري بحال من الأحوال"[٢٥]

كيف نتفهم المقتطف السابق؟ ما الذي يقف عليه المتلقي من (سكينة ريب فارغ يتسلق الفراغ مراودا مراوغا يحتل السهو والنسيان في السر يرث الذكريات العتيقة؟"

تعجز كل آليات التلقي التقليدية عن الإمساك (بموضوع . أو معنى أو مرجع) لهذه العبارة. تم إلغاء السياق تماما، وأصبحت الألفاظ "مرصوفة" وفق رؤى شعرية جمالية، تولد إعتاما دلاليا، يلجئ المتلقي إلى التأجيل، والبحث عن "عالم ممكن" (عالم النص). وجادل جادامر بأن هذه هي مهمة المؤول الذي لا يتهرب منها. و"يمكن النظر إلى أي عمل أدبي بوصفه إجابة على سؤال ضمني يقع على المؤول أن يفيض في شرحه لكي يحصل على معنى النص"[٢٦]. لكن الإشكالية الكبرى أن الخطاب فرّغ الألفاظ من دلالاتها، وبالتالي فإن البحث عن مرجع أو إحالة أمر مشكوك فيه، ويمكن الاتكاء على فكرة أن هذا مجاز يعكس عواطف من نوع ما، دون أن نكون قادرين على تحديد هذه العواطف، لأن النص مفتوح على عدة احتمالات لا ترقى لليقين.

تُنتِجُ هذه الحالة صراعا هرمينوطيقيا، غير قابل للتوافق، وسيكون الدفع بالقارئ حلا حتميا لإنقاذ النص الشعري، مع الأخذ في الاعتبار بأن التشويش في الشعر يفسده، و"أن بناء المعاني في الشعر قد لا يكون فقط بناء مشوشا تنظّمه العواطف تجعله حقيقيا صادقا"[٢٧]

في الجملة السابقة الألفاظ لها معان مرجعية (سكينة – ريب – فارغ–الفراغ – السهو – النسيان – السر) الخ. لا يمكن أن تتخلص من معناها تماما ونحن نقرأ الجملة. إن الذي يحدث أننا نضع هذه المعاني جانبا، (نؤجلها) لكن لا ننفيها، ولأن "وجود النصوص يعتمد كليا على ما نصنع منها"[٢٨] أي أن وجودها لا يتحقق إلا من خلال القارئ، وهذا الذي انتهى إليه المختصون في جماليات التلقي، إذ ميزوا في النص نصين: النص ببعده الأنطولوجي وهو النص في ذاته، والنص الجمالي عندما يتفاعل مع ذات قارئه ويتحول إلى نص فردي خاص. ونحن باستمرار نتحدث عن "النص الجمالي" وليس الأنطولوجي. فالواقع

أني "عندما أؤول نصا فأنا لا أخرج من جلدي أو أترك عالمي الخاص خلفي تماما. أنا بالأحرى أعبر عن جوانب في نفسي لكي أفتح عالم الآخر. أي أنني أُسقط فرضيات تعكس افتراضاتي المسبقة وتجاربي السابقة والتقاليد التي تعلّمتها. لكن بينما أنا أطبق فرضيات تجسّد جوانب من عالمي الخاص، يظهر عالم آخر أمامي، عالم أدرك آخريته لأن إجراءاتي للفهم لم يسبق لها أن استخدمت بهذه الطريقة قط، ولأني بحاجة دائما إلى مراجعتها بينما أنا اواصل عملي لكي أُبقي تأويلي متحركا"[٢٩].

ولكي ينجح تأويل هذا المقتطف فنحن بحاجة إلى غرسه في سياقه، وسنجد أن الشاعر يمارس اللعبة المفضلة لديه، وهي جدل قصيدة التفعيلة وقصيدة النثر، حيث تتكون القصيدة (سؤال) من قصيدتين: تفعيلة ونثر. بيت أو بيتان (في الغالب) من قصيدة التفعيلة وتعليقات (حواش) عليها، وتظل قصيدة التفعيلة هي المرجع الذي تدور حوله الحواشي، من ثم فلا يمكن إغفال المعنى العام لها، وبالتالي فنحن في اضطرار إلى عزل الجزء الخاص بها حتى هذا المقتطف، وهو:

كل خطوةذهول
كل عضوبلد
زبدا أوبددا
كل قضمة زلزلة
كل زلزلةقافلة
كل غنوة نشيج
لاسلامأوكلام
كل سؤالبهتان

هذه جمل تم حشدها، تظل كل جملة منفصلة. تخلو الأبيات من الفعل، أو المتعلقات، كشبه الجملة والمفاعيل أو الصفات ... الخ. ويمكن الزعم بأن الفكرة التي تدور حولها الأبيات هي الفوضى، أو تفاهة الحياة مثلا. إن الدوال هنا ليست إحلالا لشيء معين، كما هو العادة للاستخدام الطبيعي لها، إن الدوال هنا تُأخَذ كما هي، في شكلها ووضعها النحوي والصرفي والمعجمي، لا غير. هذا خطاب يشير إلى نفسه. ومن ثم تأتي التعليقات (من قصيدة النثر) تدور في نفس المدار وتكرس نفس الفكرة، فكرة فوضى العالم وفراغه من القيمة، ولا أقدر على ذلك من نص مفرغ من المعنى، نص يدور حول نفسه، لا يقدم إلا ألفاظه، نص (فارغ من المعنى) يعبر عن عالم (فارغ من المعنى). وبالتالي إذا قلنا ما معني العبارة التي سبق اقتصاصها من سياقها (سكينة ريب .. الخ) معناها هو ألفاظها وأصواتها وكما نراها. وسيكون الاحتراز الحتمي، كما قال بول ارمسترونج "لا تستطيع أن تشير قراءة واحدة باعتبارها هي الصحيحة، وهو ما يوجب السماح بصراع هرمنيوطيقي أصيل وغير قابل للتوافق"[٣٠]

٥- شعرية الفوضى

رأى كمال ابو ديب أن (التوتر) هو أساس إنتاج الشعرية الجديدة. و"أن قصيدة النثر تخلق مسافة توتر بين عناصرها المختلفة مؤسسة بذلك شعريتها"[٣١]، وأطلق على هذه الاستراتيجية (بنية التوتر)، وهو ما يتقاطع مع ألفاظ أثيرة يتم سردها في الحديث عن هذه الشعرية مثل: التشظي والغياب والاغتراب والجنون والسلطة والعبث والتمرد والتفكيك والتناقض والفوضى. وإذا كانت (الفوضى) مستغربة، يتساءل بوول شاوول: "الفوضى؟ لم لا! فنصوص عظيمة انطلقت في فوضاها وفي فوضى العالم والكون والتاريخ، ...، ونظن أن .. التشوش الحسي أو الذهني أو الشعوري ومن ثم اللغوي يحمل بنيته

الخاصة معه. لكل شيء بنية. حتى اللابنية هي بنية.. فخلف الفوضى حالات ما، أو أفكار ما، أو مناخات ما، وبالطبع لغة ما، وهذه عوامل كافية كي يكون للفوضى ما يؤازرها من عناصر"(٣٢)

هذا اعتراف بشعرية تكمن خلف هذه "الفوضى" كما صاغها رفعت سلام في الشواهد السابقة، وهذه الشعرية لها "بنية" و"منطق"، ولكن بريق الأمل في استنطاق هذه البنية وهذا المنطق مشروط بأن يكون ذلك ضمن القصيدة، التي لا تحيل إلى مرجع، ولا تعكس عالما، بل تبني عالمها داخل حدودها، وكل ما سوف نعرفه ونتحصل عليه إنما يكون في القصيدة، وهذه الخبرة التي تمنحنا إياها القصيدة حتى لو كانت "التوتر أو العبث أو الفوضى" .. الخ ، فإنها "خبرة" لا يمكن عزلها عن القصيدة، ثم فرزها جانبا، والحديث عنها مستقلة. "إنها شيء تعنيه القصيدة، شيء يتلاشى عندما تنتهي القصيدة، ولا يمكن استرجاعه إلا بالعودة إلى كلمات الشاعر، لا إلى كلمات الشاعر مستقلة، بل كلماته ضمن القصيدة"(٣٣)

بالعودة إلى "الفكرة" المحتقبة من المقطع، وقد قلنا إنها "فكرة فوضى العالم وفراغه من القيمة"، وهذه "فكرة" سيارة مستهلكة يعرفها القاصي والداني، وهذا ما لا يطعن فيها أو يستهجنها، فأنت "في الشعر تحاول حقا أن تقول ما كان الجميع يعرفونه من قبل، بحيث "لا يفهمه" أحد، وإذ تنجح في ذلك يصبح ما تقوله مهما .. ولكن تقوله بطريقة لا تجعل الآخرين لا يكتفون بمجرد "فهمه" ووضعه في سجل الذاكرة لِيُنسى، بل إنهم في القصيدة يجب أن يشعروا به، وأن يواجهوه ويعيشوه ... وذلك بتكثيف العاطفة"(٣٤). إن "فوضى العالم وفراغه من القيمة" فكرة قديمة متداولة في جميع الثقافات، وصاغها الفكر الديني في قوالب مبدعة، ولكن ذلك لا يطعن في القصيدة، فكما قال مالارميه فإن

الشعر لا يصنع من الأفكار بل من الكلمات، وهو عين ما أكده الجاحظ من قبل بأن "الشعر صياغة، وضرب من التصوير" والمعاني مطروحة في الطريق، هذا معناه أن القصيدة تتكون من إقامة علاقات بين الكلمات كأصوات، وبناء الكلمات كأصوات مقدم على بناء الكلمات كمعان. ونحن لا نلتفت في الشعر بالدرجة الأولى إلى ما يتولد عن بناء الكلمات كمعان ولو فعلنا لرفضنا الشعر لأنه "لا يقدم معلومات".

ينجح رفعت سلام في هذا المقتطف، والمقتطفات السابقة، لأنه يقدر على أن يحتفظ بما أطلق عليه كيتس "القدرة السلبية" ومن خلال هذه الحالة الشعورية يظل رفعت سلام في "حيرة وغموض وشك" . عن قصد . ويقيم في هذه المنطقة، إنه لا يبحث عن حقائق علمية، ومن ثم يقدم ذلك الوعي المضطرب، وكلما استطاع التعايش مع هذه "القدرة السلبية" كلما نجح في ذلك التكثيف الذي نشعر به في قصائده، معتمدا في ذلك على بناء الكلمات كأصوات في المقام الأول، ومن ثم نعيد قراءة الجملة "سكينةٌ ريبٌ فارغٌ يتسلق الفراغَ مراوِدًا مراوغًا، يحتلّ السهوَ والنسيانَ في السر، يرث الذكرياتِ العتيقةَ، تبلي، تتآكلها العِثَّةُ في الذاكرة المهجورة، حتى ينتصب عمودًا ماً يقسِم صفوَ الأسن الساجي نصفين أليفين، بينهما يمرق سربُ الأسئلة السائلةِ، كزيتٍ منسيٍّ في ركن مهجور، صوب النسيان" لنقف أمام هذه الألفاظ كأصوات، وسنجد أنها قادرة على نقل "قدرة سلبية" توحي بالعجز والخواء والضعف وفوضى عالم فارغ من معناه، أما إن سألنا عن "بناء الكلمات كمعان" وانتظرنا معنى (سكينة ريب فارغ يتسلق الفراغ مراودا مراوغا) فسوف تسقط القصيدة بكل تأكيد، إن ما يضم هذه "الفوضى" ويحافظ على شعريتها ويمنحها لقب "قصيدة" هو البناء الشكلي ففيها بداية ووسط ونهاية، وإلا لن تكون شيئا كاملا، كما أن لها

إيقاعا، وهو "مجموعة من التعبيرات الصوتية التي لا يلي بعضها بعضا، بل يؤدي بعضها إلى بعض ويسببه"(٣٥)، كما أن هذه القصيدة محشوة بصور استمدها الشاعر من عالم المكان والزمان، وهذه الصور تطور "موضوع القصيدة" (ي الحقيقة تطور لا موضوع القصيدة)، وتجعله يتطور بنسق معين وترابط معين، حيث تتوالد هذه الصور من بعضها ويشعر القارئ أن الصور تتطور، وإذا أعدنا كتابة نفس الجملة (سكينة ريب فارع يتسلق الفراغ مراودا مراوغا ..) سيجد القارئ أن الصور "تتكاثر" ذاتيا، ولا يعلم بداية الصورة ونهايتها، فهل السكينة هي الريب؟ والذي يتسلق الفراغ، من؟ أهو السكينة أو الريب؟ وأين تبدأ الصورة (مراودا) أو تنتهي صورة (يحتل السهو)؟ ومن هذا الذي "ينتصب عمودا ماء" ومن الذي سوف "يقسم صفو الأسن الساجي نصفين أليفين"؟. هكذا يشعر القارئ بأن الصور "متوالدة" من ذاتها، إنها "موضوع" واحد، وكأن هذه القصيدة سلسلة من التجارب تتداخل حلقاتها. بهذا يمكن الإمساك بالفوضى والتفاعل معها والإحساس بها، وبهذا أيضا، تتحول الفكرة "التافهة" عن "فوضى العالم وفراغه من القيمة" إلى "موقف"، صحيح أنه موقف "غائم" وينبع من الاستسلام "للقدرة السلبية" التي تفضي إلى "الفوضى"، وهنا "يجادل نورمان هولاند أن كل واحد منا سيجد في العمل الأدبي تلك الأشياء التي يرغب فيها أو يخشاها على نحو خاص"(٣٦)، وسوف يؤدي ذلك إلى التناقض، بلا شك، في تقدير هذه "الفوضى السلبية"، وللتدليل سأذكر موقفين متناقضين. رأى حلمي سالم في ذلك إبداعا، فقال "إنما يخلق الشعراء – والتجريبيون منهم بخاصة – شعرهم لاجتلاء هذا الكون الغني المبهم، وللقبض على هذا التصور في حالة تلبس بين الاكتشاف والهروب"(٣٧) ورأى فيه أمين العالم وقد وصفه بطريقة واعية أنه "عبث"، فقال: "وهكذا يقوم شاعرنا الحداثي بتشكيل عالمه الشعري بغير أية شروط موضوعية. وهكذا يتم التجريب

الإبداعي أو المغامرة الإبداعية في تشكيلاتها المتحررة من كل سلطة مسبقة، أو أية غاية مستهدفة، أو دلالة محددة، غير الإبداع ذاته. وبهذا يصبح مفهوم الإبداع مرادفا لمفهوم القطيعة المطلقة لكل ما هو سائد قائم، ولهذا قد نتبين في كثير من الظواهر الإبداعية الحديثة ازدواجا في البنية الإبداعية نفسها بين تخطيطها العقلاني ولا عقلانية أو انعدام هذه الدلالة. ومن هنا في تقديري يبدو الإبداع الحداثي أحيانا، على درجة عالية من الغموض، ليس الغموض الذي هو طبيعة كل إبداع أدبي أو فني، وإنما الغموض الذي يصل حد الإبهام والعتامة، وقد يبدو أحيانا أخرى على درجة مبتذلة من النسج العادي لبنيته اللغوية. فالمهم المغامرة المتمردة على ما هو سائد مسيطر، ولكنها أحيانا، المغامرة العبثية أو العدمية أو اللعب اللفظي الذي لا يكاد يفضي إلى دلالة. وما أكثر الأمثلة"(٣٨). ويعيدنا هذا التناقض مرة أخرى إلى فكرة الوجود الأنطولوجي للنص والوجود الجمالي له، وفي التأويل نتحدث عن "النص الجمالي"، النص كما رآه القارئ. وسيدعم ذلك أن هذا توجه عالمي في "لشعرية العالمية، فلقد تغيرت قواعد اللعبة وأصبح المنطق غير المقبول هو الأسلوب المقبول اليوم وأصبح الرديء جيدا، ولكننا يجب ألا ندين هذا النوع من عدم النسيق والمنطق غير المقبول دون مقاومة، فقد يكون الشاعر محقا في رفضه مجابهة القارئ المثقف في ساحته نفسها، وأن يكرهه إلى دخول ساحة غير المعقول حيث تنعدم القواعد المتمدنة لتقوي من مقاومته"(٣٩). في هذا السياق الثقافي (الجديد – الحداثي) فإن التفاعل مع "اللامعنى الراسخ في المعنى" – بتعبير ماكليش – يحتاج إلى "قرّاء القصيدة الصحيحين" على حد تعبير فروست.

٦-التكثيف: إيجاز الإيجاز

اعتبرت سوزان برنار الكثافة أحد أهم ثلاثة معالم تقوم عليها قصيدة النثر (التكثيف والمجانية والتوهج). واختلفت ترجمات التكثيف بين الكثافة والإيجاز والتكثيف، لكن ثمة إجماعا على المعنى، بما يتقاطع مع المصطلح التراثي للإيجاز، وإن شئنا المبالغة يمكن الحديث عن "إيجاز الإيجاز".

سبق أن الديوان يتكون من ثلاث قصائد ويقع في مائة صفحة، وهذا معناه أنها نصوص طويلة، وهي كذلك بلا شك. فمن حيث الشكل يتشكك الباحث في تحقق الكثافة، إن أخذنا حجم النص معيارا للكثافة. ولكن: هل الكثافة في الفكرة أو في التعبير عنها؟. إن كانت الإجابة في التعبير عنها فهذا ديوان يفتقد الكثافة. وإن كانت في الفكرة، "فيمكن أن نفرق بجلاء بين الإيجاز بوصفه مادة شعورية أو ذهنية وبين الإيجاز بوصفه جزءا من العملية الشعرية، أي جزءا من القصد الشعري. إذ يمكن أن نجد عند شاعر ما مادة شعرية مكثفة ولكن على مدى لغوي متسع إن لم يكن مفلتا أو متدفقا، إذ إن ما يطرح: لمن الأولوية في هذه العملية للمادة أو لمصوغاتها، للحالة أو للغة؟"[٤٠]. ويميل الباحث إلى اعتبار الكثافة في الفكرة لا اللغة.

يتوفّر الديوان[٤١]على كثافة دلالية على مستوى التركيب والدلالة والإيقاع الناشئ عن الإزاحة، مما يحقق للغة أدبيتها ويمنحها هويتها الشعرية وخصائصها الجمالية والتعبيرية، من خلال توسيع الفضاء النصي بواسطة نمط تأليفي ـ نظمي، ينجح في نقل الإحالة من مستوى البنية السطحية إلى مستوى البنية العميقة، بانتهاك المستوى المعياري للغة وتكثيف بنية دلالية تخلق للنصوص فاعليتها، من خلال توسيع مدى الإحالة المنوطة بالتراكيب، فتنزاح الدلالة المعجمية، تاركة المجال لدلالة مولدة تهدف إلى امتلاك رؤية جديدة وتحقيق

تلاحم نصي وفق منظور جمالي قائم بذاته غير معتمد على المقولات القديمة. ويتحقق ذلك ـ لغويا ـ من خلال انخفاض درجات النحوية والتكثيف المعجمي.

١. درجات النحوية: يظهر هذا المفهوم منذ ١٩٥٧، بفضل شومسكي، ورغم مرور كل هذه الأعوام، فالمصطلح ملتبس ومحل خلاف، "لم يتم تحديده، ولو بطريقة جزئية"، وعليه انتقادات كثيرة. والنحوية هي خاصية ما يولده النحو. ويكون الحكم على الكلام بالنحوية أو عدم النحوية متوقفا على استجابته لحدس المتكلم. ويركز شومسكي على الطابع التقني لمفهوم النحوية، إذ لا يتعلق الأمر هنا بتحريم استعمال الجمل المنحرفة. فالنحوية ليست مفهوما معياريا بل إنها مفهوم تقني، فالمبادئ التي تسمح بإنتاج اللغة هي نفسها التي تتيح فهمها وتأويلها. فما يعطينا إنتاجا يعطينا فهما، لأن ما لا يُفهم لا يمكن أن يُنتَج، والعكس صحيح.

وبفضل جهود كاتز وتطويره لمفهوم شومسكي "درجات النحوية"، استقر الرأي على أن الجمل التي لا تحترم قواعد الإسقاط (إسقاط المعلومات المعجمية في كل من الدلالة والتركيب) تعتبر جملا غير نحوية بالمعنى الواسع ـ بتعبير شومسكي ـ أو تعد "شبه جملة " بحسب تعبير كاتز. وهذا النوع من الجمل (أو الملغمات) تمنعها قيود الانتقاء التي تشكل عنصرا فعالا في عمل قواعد الإسقاط.

في ضوء مقولات الخطاب النقدي المعاصر، فإن وجود الجمل غير النحوية في القصيدة ليس احتمالا أو ترفا، بل هو أمر حتمي. فما يؤسس الشعرية هو عدم نحوية الكلام. ففي اللحظة التي تبرز فيها الوظيفة الشعرية تلتبس الوظيفة المرجعية للغة. فما يحقق الوظيفة الشعرية هو انتهاك قواعد اللغة، كما ذهب إلى ذلك موكاروفسكي بقوله "ومن هنا يتضح أن إمكان تحطيم قانون اللغة المعيارية

أمر لازم للشعر، وبدونه لن يكون هناك شعر..وعلى هذا لا ينبغي أن يُعدَّ انحراف اللغة الشعرية عن قانون اللغة المعيارية من قبيل الأخطاء، لأن ذلك يعني رفض الشعر"، وهذه هي الوظيفة الشعرية عند جاكوبسون، و"التوصيل الشعري" عند هنريش بليت.

وديوان (كأنها نهاية الأرض) نموذج على عدم النحوية، وهذا جزء من القصيدة الثالثة (سؤال):

ما الذي يزحَمني في أنوثتها الغافلة؟

وردةٌ

أم

قنبلةٌ؟

أذانُ العصرِ أم الفجرِ؟ لا أطرق البابَ، أرمي بكلمة السر ينفرج عن المملكة العاديّة في الحمّام: الملِكةُ تصنع شيئا ما لأنوثتها، تتخفّف من شيء ما، كي تفرغ لي، ورعيّتُها تتشبّث بالنسيان وتغفو في الأرفف، من خشب يتواطأ: تاراس بُلبا بيت من لحم الناس في بلادي وليمةٌ لأعشاب البحر الأبله الشيطان السيد الرئيس المومس العمياء وردة الفوضى الجميلة أزهار الشر أعراسٌ غيمةٌ في بنطلون عشيقة الضابط الفرنسي جورنيكا شرف المجوس والسحرةُ رغبةٌ تحت الدردار اللذّةُ الأولى مرثية العمر الجميل تعليقٌ على ما حدث في الشعر الجاهلي الفرق بين الفِرَق قنطرة الذي كفر عبد الهادي الجزار مالك الحزين الفراشة ثورة الشعر الحديث أنشودة الشبح الفارسُ البرونزي كاليجولا أرضٌ لا تنبت الزهور مدن الملح المِلل والنِّحَل بنية الاستلاب مائة عام من العزلة الشمندورة طريقُ الحرير شكاوى الفلاح الفصيح الخبز الحافي من الهاتف الداعي المقامر دون شهادة

فالصمت أولُ العبادة

والغبار أول الشهادة

هذا جزء من جملة شعرية طويلة، ظاهره أنه سؤال وجواب. السؤال (ما الذي يزحمني في أنوثتها الغافلة؟) وباقي الجزء إجابة على هذا السؤال. لا يمكن – بحال – أن تكون هذه إجابة. كما أن الجمل مفككة بلا رابط معنوي بينها، ومن قوله: تاراس بولبا إلى قوله المقادير دون شهادة، هذه أسماء كتب تم حشدها هكذا دون رابط معنوي إلا أن يكون هذا ردا على السؤال، قد يكون هذا واردا إن كان باقي قصيدة التفعيلة يتحدث عن "امرأة" فاتنة ينقذها من غوايته احتماؤها بالثقافة، لكن هذا ما لا تقوله القصيدة، وتظل ـ بذلك ـ "الجمل" معلقة بلا إسناد، مؤسسة التشتت المقصود، وهذا هو الذي يوحي بالكثافة، برغم أن الص طويل بصورة مفرطة، فالمتلقي يعجز عن تخيل ما تحيل إليه هذه الكتابة، لأنها ببساطة تتعمد تغييب المرجع بهذه الصور المهشمة، مما يضفي على الجملة الشعرية مسحة من عدم الوضوح، أطلق مُحَمَّد عبد المطلب على حالة مماثلة لفظ الإعتام، وقال: "يبدأ الإعتام في هذه الدفقة بتغييب مراجع الضمائر أولا، ثم عبثية الأفعال ثانيا، ثم لا معقولية ردود الأفعال ثالثا"(٤٢). وهذا موجود في هذا الجزء، فما الذي تحيل إليه الجمل؟ ما المرجع؟ من الذي يقوم بهذه الأحداث؟، إن كانت ثمة أحداث، وما العلاقة التي تجعل هذه الجمل في هذا الترتيب؟. كل هذه اسئلة بلا إجابة؟ بما يدفع درجات الكثافة الفنية إلى الارتفاع، وزيادة معدلات الإبهام والغموض الدلالي الناتج عن التشتت. وإذا أضفنا إلى ذلك "الكثافة المعجمية" أمكن الحديث عن:

الكثافة المعجميةLexical Density : في قولنا "القلم على يمين الكتاب" قسّم فتجنشتين مفردات العبارة إلى (أ) ـ مفردات شيئية مثل (القلم ـ الكتاب)

لأنها تشير إلى شيء في الواقع. (ب) ألفاظ علائقية مثل (على . يمين) لأنها "ليس لها في الواقع الخارجي شيء تصدق عليه أو تشير إليه، وإنما هي تعبر عن العلاقة التي تربط بين الأشياء". ويمكن ضم قطاعات عدة من اللغة مثل حروف الجر والمعاني والنواسخ وظروف المكان وكل الألفاظ المفتقرة إلى المعنى في ذاتها، والتي لا يتضح معناها إلا بوضعها في سياق مع غيرها من الألفاظ الشيئية.

طوّر السلوكيون فكرة مماثلة ليتوصلوا إلى الكثافة المعجمية، و"المراد بكثافة الجملة المعجمية نسبة الكلمات المعجميةLexical words إلى الكلمات النحوية Grammatical Words في الجملة، وهو مقياس قام على فارق مميز مقبول بشكل عام بين الطائفة المفتوحة Open words والتي تضم معظم الكلمات في اللغة، والطائفة المغلقة Closed Words والتي تضم الكلمات التي لها وظيفة نحوية من جهة والتي هي محدودة العدد من جهة أخري مثل أداة التعريف (ال) والأسماء الموصولة (الذي . التي . اللذان . اللتان ..الخ) وأجرى بيرفتي Perfetti 1969 تجربة عالج فيها هذا المتغير أظهرت نتائجها تأثيره في عملية الاستدعاء حيث تبين أن الجمل الأكثر كثافة (أي الأكثر احتواء على الكلمات المعجمية، وهي التي تعد من الطائفة المفتوحة) أكثر صعوبة، ويرجع ذلك إلى أن الكلمات المعجمية أقل من حيث إمكانية التنبؤ بها من الكلمات النحوية (الطائفة الثانية).

وهذا يعني أن غياب الألفاظ العلائقية (بحسب فتجنشتين) يقلل من استدعاء مرجعية الكلام، وبالتالي يزيد من درجة تكثيف الدلالة وإغماضها.

وبقراءة الشاهد الذي معنا في ضوء هذه المعلومات يمكن حصر التالي: يحتوي هذا الجزء على (٥) حروف عطف، و(١٥) حرف جر، وأداة استفهام واحد، ولا النافية مرة واحدة، و(١٣) فعلا و(١١١) اسما. وتختفي أسماء

الإشارة والنداء وأسماء الزمان والمكان إلا لفظ (تحت) فقط، يرد مرة واحدة، وأدوات النصب والنواسخ، مما يجعل التردد العالي لألفاظ (الطائفة المفتوحة) فيزيد من كثافة الجملة، بتقليل توجيه المعاني إلى متعلقات لها، وبتغييب الجمل أحيانا في الجزء الخاص بالعناوين. إن غياب (الطائفة المغلقة) هو الذي ولد هذه الفجوات التي تعمل على توليد الكثافة المعجمية، وكما قال بول شاوول إن كثافة القصائد الطويلة "تكمن في سرية العلاقات الداخلية في المتون الشعرية، وفي سرية التواصل وفي القدرة على الاختزال التفصيلي"(٤٣). وذلك عن طريق صهر الشعوري فيما هو متخيل، وعمد الإزاحة بما يخلخل العلاقات الدلالية المتعارف عليها للجمل والاعتماد على الجمل غير النحوية.

٧- كتابة الكتابة

قصائد تحتفي باللا موضوع وتصنع منه "موضوعا"، وتدور حول "الفراغ" وتمتدح الفوضى وتجسدها معتمدة على التكثيف اللغوي والدلالي معا، مفككة عن قصد، فلا يوجد ما يجبر القارئ على البدء من نقطة محددة في القصيدة، أو حتى الاتفاق على نص واحد كما في القصيدة الثانية من الديوان، تعيد الكثير من مقولات اللاوعي والوعي السريالي، من المؤكد أن شعرية كهذه تستفز قراءها، لأنها تبدو دائرة في "كتابة الكتابة"، الكتابة لأجل الكتابة، كتابة "النص"، النص في ذاته ولذاته، عودة إلى "الفن للفن" لكن بصياغات حداثية. لقد أصبحنا "مع الانفجار المجازي الذي أمسى يسود القصيدة الجديدة، لأنه حنين إلى الشعرية المفارقة، فتخلخلت الأعراف في تداول اللغة، وانفرج اللحام بين قواعد النظم وتجليات لغة النص، فانفسحت الشقة بين الدلالة والتأويل، وانفرط العقد النحوي الذي كان يمسك بأطراف البنية السطحية في الكلام وبنيته العميقة"(٤٤).

أنتج هذا الوضع شعرية مغايرة، لا بد معها من ناقد يؤمن بأن "الفوضى تخلق الشعر"، وهذا الناقد سيرى "أن امتلاك الشعرية لأدواتها الفضائية والتأجيلية والحيادية يعني – بالضرورة–أنها تتجه إلى الأعماق أكثر مما تتجه إلى السطوح، وأنها تعمل على تجاوز النظر إلى المنظور، والبصر إلى المبصر، والعقل إلى الحدس، والنطق إلى القلب"(٤٥). فإن لم يكن بذلك مؤمنا قال "إن وراء التجريب الحداثي منهجية تغلب الدال على المدلول، في تحديد الإبداع الشعري، وتجعل الأولية له، بل تقول أحيانا على لسان بعض النقاد بأحاديته المطلقة. ويتبعهم في هذا الشعراء الحداثيون. فالشغل في الدال اللغوي. أو بتعبير آخر في التشكيل الخارجي أساسا، هو منطلق الإبداع الحداثي أو ما بعد الحداثي، تجنبا للمعاني الكلية والمضامين والأيديولوجيات، والإسقاطات الذاتية. وبهذا تفقد المفردات اللغوية معانيها، وما وراءها من خبرات ثقافية وتاريخية، وتصبح مجرد عناصر في بنية متعددة الإمكانات التشكيلية وربما خالية تماما من المعنى بل حريصة على اللامعنى أحيانا عند البعض"(٤٦).

الهوامش والمراجع:

اعتمدت على ديوان رفعت سلام: كأنها نهاية الأرض الصدار عن الهيئة العامة للكتاب ضمن الأعمال الكاملة للشاعر، المجلد الثاني، ٢٠١٤

(١) بول شاوول (مقدمة في قصيدة النثر العربية)١٦١-مجلة فصول-المجلد السادس عشر، العدد الأول صيف ١٩٩٧

(٢) محمود أمين العالم (أزمة الشعر وأزمة الحضارة) ٢٤-إبداع. السنة التاسعة-العدد الثالث-مارس ١٩٩١

(٣) عبد السلام المسدي (شعرنا العربي المعاصر والزمن المضاد) ٢١ -فصول، مج١٦-ع١ ١٩٩٧

(٤) حلمي سالم (التجريب قوس قزح) ٢٧٣-فصول، مج١٦-ع١ ١٩٩٧

(٥) حلمي سالم/ ٣٢٢

(٦) مُحمَّدو أمين العالم (مفهوم التجريب الشعري) ٢٧٢ -فصول، مج١٦-ع١ ١٩٩٧

(٧) بول. ب. أرمسترونج (القراءات المتصارعة – التنوع والمصداقية في التأويل) ٢٢٨و٢٢٩ ترجمة وتقديم فلاح رحيم، دار الكتاب الجديد المتحدة، ٢٠٠٩

(٨) حلمي سالم/ ٣١٧

(٩) بول شاوول/ ١٥٦

(١٠) حلمي سالم/ ٣١٨

(١١) عبد المقصود عبد الكريم (الشاعر التجريبي والثقافة) ١٤٥-مجلة ألف ع١١-١٩٩١-مجلة البلاغة المقارنة-الجامعة الامريكية-القاهرة

(١٢) سي دي لويس (الصورة الشعرية) ٢٠١-ترجمة أحمد نصيف الجنابي، وآخرين، منشورات وزارة الثقافة والإعلام-العراق-١٩٨٢

(١٣) مُحمَّد عبد المطلب (مناورات الشعرية) ٨٩-دار الشروق-القاهرة-ط١-١٩٩٦

(١٤) سوزان برنار (قصيدة النثر)١٩

(١٥) سي ي لويس/ ١٤٩

(١٦) مُحمَّد عبد المطلب/ ٢٣

(١٧) حلمي سالم/٣٢٠

(١٨) رفعت سلام (ببليوجرافيا شعراء السبعينات في مصر مع تعليق) ١٧٦-مجلة ألف ع١١-١٩٩١

(١٩) مُحَمَّد عبد المطلب/ ٣٣

(٢٠) أرشيبالد ماكليش (الشعر والتجربة) ١٤ ترجمة سلمى الخضراء الجيوسي، مراجعة توفيق صايغ، دار اليقظة العربية، بيروت، ١٩٦٣

(٢١) محمود أمين العالم (معلقات عفيفي مطر) ١٧-إبداع-العدد السادس يونيو ١٩٩١ السنة التاسعة

(٢٢) رفعت سلام/ ١٧٩

(٢٣) فريال جبوري غزول (شعرية الخبر) ١٣٤-فصول، مج١٦-ع١ ١٩٩٧

(٢٤) أرشيبالد ماكليش/ ٤٧

(٢٥) مُحَمَّد عبد المطلب/ ٦٥

(٢٦) بول أرمسترونج/ ٥٤

(٢٧) أرشيبالد ماكليش/ ٤٥

(٢٨) بول أرمسترونج/٤٦

(٢٩) السابق/٥٦

(٣٠) السابق/١٢٣

(٣١) كمال أبوديب (في الشعرية)١٧٢. دار العودة. د.ت

(٣٢) بول شاوول/ ١٦١

(٣٣) أرشيبالد ماكليش/ ٢٠

(٣٤) السابق/٤٨

(٣٥) سي ي لويس/ ٣٩

(٣٦) بول أرمسترونج//٥٤

(٣٧) حلمي سالم/ ٣١٥

(٣٨) محمود أمين العالم (مفهوم التجريب الشعري) ٢٧٣. فصول

(٣٩) سي ي لويس/ ١٣٣

(٤٠) بول شاوول/ ١٥٤

(٤١) ناقشت هذه الفكرة في كتابي (شعرية غياب المرجع – تفجير اللغة)، وأنا هنا أعتمد على ما قلته هناك، ويمكن مراجعة الفكرة بمراجعها لمن شاء، في صفحة،"٩٢ إلى ٩٨ وما بعدها. مطبعة دار غريب – ٢٠١٥

(٤٢) مُحَمَّد عبد المطلب/١١١٠

(٤٣) بول شاوول/ ١٥٥

(٤٤) عبد السلام المسدي / ٢٧

(٤٥) مُحَمَّد عبد المطلب/ ١٧

(٤٦) محمود أمين العالم (مفهوم التجريب الشعري) ٢٧٣. فصول

الفصل الثالث

فقه اللذة: مدخل نصي

إلى روح حلمي سالم

مقدمة

بعيدا عن رغبة استجلاب الجدل الثقافي والفلسفي الممتع والشيق حول المداخل النقدية والمقاربات اللغوية، تسعى هذه الدراسة إلى وصف بضعة نصوص لواحد من ألمع أعلام جيل السبعينيات، معتمدة على "علم النص" الذي يَعِدُ بالكثير من النجاح النقدي في حال تطبيقه على النصوص الحداثية، التي تبدو مصنوعة بصورة تتحدى "النموذج النحوي للجملة" كما روجت لذلك الحداثة، فإذا بعلم النص يتسع ليشمل هذه التجارب معترفا بوجودها، وبأريحية نقول: "يحصل تعبير لغوي ما على وظيفة قول على أساس شكله النحوي المميز (المؤلف للمنطوق)" (أو نموذج التكوين الجملي)" [١]، وبذلك تدخل الأقوال الشعرية التي أرادت أن تخترق نظام اللغة، فيتقبلها علم النص لأن "أنواع النصوص هي أطر كلية تضبط مدى الخيارات المحتملة الاستعمال"[٢]، ليس هذا فقط، بل كما يذهب إلى ذلك دي بوجراند ودريسلر فإن النصوص الشعرية التي تجري فيها قواعد التغييرات تعديلا مميزا، باختراق النظام اللغوي، هذه النصوص "تحظى بالقبول"، وربما تحولت إلى "ميزة"، لأن

هذه "التمثيلات الكلامية في اللغتين الانفعالية والشعرية تركز انتباها أكبر على ذاتها، وتصبح الصلة بين الجانب الصوتي والدلالة أكثر قربا وأكثر حميمية، وبالتالي تصبح اللغة أكثر ثورية، لأن تداعيات التقارب المعتاد تتراجع إلى موقع خلفي" [٣]. وهذه الثورية سمة مميزة للإبداع الشعري الحداثي، وفيما ذهب إلى تبريره جان جاك لوسركل إذ رأى "أن الرغبة في إيجاد القواعد قد انحسرت لتفسح المجال لقاعدة الرغبة"[٤]، بعد أن دفعت الأطروحات اللغوية والنقدية إلى ذلك دفعا، منذ إعلان دي سوسير أن "اللغة نظام من العبارات الاعتباطية من دون أي عامل خارجي، وأن الإشارات هي شيء منفصل عن العالم، وهذا أساس اعتباطيتها"[٥]، واستهوت هذه الفكرة اللغويين والنقاد وقادت إلى استنتاجات ثورية مثل القول "بأن القراءة الوحيدة الجدية للنصوص هي قراءة خاطئة، والوجود الوحيد للنصوص يكمن في سلسلة الأجوبة التي تثيرها"[٦]، واتجه المبدعون نحو ما أسماه بول ريكور "الوهم الطوطمي"، "حيث تُعَدُّ الترتيباتُ أكثرَ أهمية من المضامين"[٧] فتم إنتاج نصوص "مارقة" إن صح التعبير، وبضعة نصوص من "فقه اللذة" هي "نصوص مارقة" تتحدى الوصف النحوي، ولعل هذا مبرر اللجوء إلى المدخل النصي.

١- المنظور الوظيفي للجملة (FSP)

تعتمد الدراسة – بالأساس- على معطيات فرانتيشك دانش، وتحاول تطبيقها، مع تعديل غير جوهري لتلائم طبيعة اللغة العربية، ولا أصدق من وصف دي بوجراند لهذه المحاولة حيث يقول" "إن جماعة من اللغوين التشيكوسلوفاكيين، ..، شغلوا أنفسهم بمنظور الجملة الوظيفي (FSP) Functional Sentence Perspective أي كيف يمكن لمباني الجملة أن "توظف" في إبراز "منظور" معين للمحتوى المنشَّط بعناصر بعينها (دانش

١٩٧٤ وجونز١٩٧٧). وقد وصل عملهم إلى اللغويين الغربيين بواسطة هاليداي (١٩٦٧و١٩٦٨) وشيف (١٩٧٠). وكانت هناك اختلافات جوهرية في تناول هذه القضايا ولكن التفريق الأهم كان بين المعلومات القديمة أو الجاهزة Old or Given Knowledge **وبين المعلومات الجديدة أو موضوع التركيز ،** New or Focused Knowledge **، وفي رأيي إن ثمة أملا كبيرا بالنسبة لنظرية تعترف بالتفاعل بين معلومات مختزنة عن العالم ومعلومات عن النص المعروض. وأقل ما ينبغي لنا هو أن ننظر في التراكيب الداخلية للنصوص** Co-Texts **بدلا من النظر إلى الجمل"**(٨).

ويشرح جرهارد نيكل المنظور الوظيفي للجملة (FSP) **معتمدا على عرض ج. فيرباس الذي قدم "موجزا واضحا لذلك: إن نقطة انطلاق النظرية هي افتراض أنه وفقا لكل من طبيعة الفكر الإنساني والطبيعة الأفقية للجملة تتبع عناصر الجملة بعضها بعضا وفقا لكم (درجة) الدينامية الاتصالية (= د ت) التي تتبعها بادئة بالأدنى، ومارة تدريجيا بالأعلى. ومع درجة د ت التي يحملها عنصر جملة نفهم المدى الذي يسهم به عنصر الجملة في تطوير الاتصال، وبنفس الدرجة كذلك فإنها تركز الاتصال، وتدفع به إلى الأمام، ويكوّن العنصر الحامل للدرجات الأدنى من د ت الموضوع، وهذه حاملةُ الدرجات الأعلى، الحديث، ويقوم العنصر الحامل للدرجات الدنيا للغاية من د ت بوظيفة الموضوع بالمعنى الضيق للكلمة، والعنصر الحامل للدرجة العليا للغاية من د ت يقوم بوظيفة الحديث، بالمعنى الضيق للكلمة. وبالإضافة إلى الموضوع والحديث، هناك الانتقال الذي حمل بالنظر إلى د ت درجات فوق السابق من جهة، وتحت الأخير من جهة أخرى"**(٩).

يقترح دي بوجراند أن هذا التوصيف بهذه الصورة "يمكن بصورة تامة أن يسمى المنظور الوظيفي للنص Functional Text Perspective (FTP) [وليس الجملة] بوصفه ضابطا لتشكيل الجمل بجانب أمور أخرى كثيرة"(١٠).

إن ميزة دانش في هذا السياق، ترجع إلى أنه "أدخل مستوى ثالثا للنحو، وهو ما أطلق عليه ""مستوى تنظيم المنطوق"(١١)، ويرى دانش أنه "ينبغي مبدئيا أن نفرق بين جانبين مختلفين لمنظور الجملة، (أو "منظور الإخبار") الأول يختص بالتمييز بين موضوع (مبنيّ عليه)، (أي المتحدث عنه) – وحديث (مبنيّ) (ما يقال عن الموضوع). والثاني التمييز مرة أخرى بين "معروف" – و"جديد" ولكن لما كان كلا الجانبين يتطابق في أغلب الحالات إلى (حد كبير) فإنه يمكننا أن نستغني في تفصيلاتنا عن التفريق بينهما. وتبعا لذلك يمثل الموضوع (ورمزه م) والحديث (ورمزه ح) وظيفتي تواصل متباينتين متكاملتين لأجزاء دلالية مختلفة في منطوق ما. ويرتبط تقسيم هاتين الوظيفتين إلى جزأين بالسياق والموقف المقدم ارتباطا وثيقا"(١٢).

يميز فرانتيشك دانش بين جزأين في القول حيث يجري "التقسيم الفعلي للقول إلى موضوع وحديث (أي محور وتعليق في المصطلح الأمريكي)، ويمثل الموضوع والحديث وظيفتي إخبار متكاملتين لأجزاء دلالية مختلفة من القول: ففي كل قول تقريبا يفرَّق بين ما يُخبر عنه بشيء (الموضوع) وما يخبر عن شيء (الحديث او الحكم، بمعنى ضيق خاص) (١٣).

ثمة "مفاهيم" في ذهن منتج النص، يعمد إلى إجراء تنشيط موسع لها، فيتولد الكلام، وكل قول ينبني على قول ويؤدي إلى قول، وما تحمله "الأقوال" هي "المفاهيم". و"الجملة" فقط، حيث تستخدم في فعل كلامي، تصير أدنى منطوق، أداة اتصال، فهي تنقل للسامع معلومات فعلية للمتكلم تستخدم مقصد تعبير

المتكلم بوصفه وسيلة اتصال مباشرة، ولا تؤدي وحدات المستويات الأدنى إلا وظيفة ثانوية ولغوية داخلية"(١٤). هنا، كل منطوق يحمل قضية، تنبني من جزأين، اعتبرهما دانش (الموضوع) و(الحديث)، وأن (الحديث) هو المترتب على (الموضوع)، وهذا استغلال لفكرة قديمة موجودة لدى المناطقة والبيانيين والنحاة، كما في عبارتهم الشهيرة (الإنسان حيوان ناطق)، فإن (الإنسان) هو الموضوع عند المناطقة، والمسند إليه عند البيانيين والمبتدأ عند النحاة، وهو – أيضا– عند دانش (الحديث) في ترجمة سعيد بحيري، وترجمه الدكتور فالح شبيب العجمي باسم (المحمول والموضوع) جريا على عادة المناطقة في تقسيم القضية إلى موضوع ومحمول، في ترجمته للكتاب الرائع (مدخل إلى علم اللغة النصي) تأليف فولفجانج هاينه من وديتر فيهفيجر، اللذان قدما ـ بدورهما ـ نقدا لمخطط دانش وعلقا عليه باستفاضة، يمكن الرجوع إليها هناك لمن رغب.

واقترح دانش تحديدا يميز (الموضوع) عن (الحديث) في سؤاله: "ما المعايير الموضوعية لتحديد م و ح"؟ ، وأجاب: "ثمة معيار في رأيي يتمثل في مسألة الإكمال. يلاحظ أنه يوجد بكل منطوق سؤال إكمال (مع أداة الاستفهام) عن ح المنطوق. إنه ال ح الذي يقدم "إكمالا" للسؤال المعنِيّ. ويسري الشيء نفسه على كل الحالات التي يمكن أن تستفسر فيها جملة هي ذاتها على أسئلة إكمال عدة. وفي هذه الحالات تدخل الأسئلة المفردة ضمن منظورات الإخبار المختلفة لمنطوق الجملة، التي ترتبط بسياقات ومواقف مختلفة. وباختصار يمكن أن يقال: إن كل جملة يمكن أن تعزي إلى كم من أسئلة الإكمال التي تقدم كل الأنماط الممكنة للسياقات، وتبعا لذلك أيضا كل منظورات الإخبار المتباينة للمنطوق المعطى الذي وضع في الاعتبار"(١٥). وينسجم هذا الاقتراح تماما مع تصور علماء النص لطبيعة المعلومات والمفاهيم الحاضرة في الذهن، وكيفية

رصفها في النص، الذي يجب "أن يكون تاما مضمونيا، وهو مستمر نهائي، مدمج، منظم (وقوع وحدة نصية) فتشكل معا الإنجاز الأفقي لبسط موضوع من نواته الموضوعية"[١٦]. وهي نفس الفكرة التي يلح عليها دي بوجراند في قوله إن "عناصر المعلومات تعد حاضرة بالفعل في الذهن. والمطلوب أن تقرر كيفية ربطها معا لتتناسب مع خطة ما أو موضوع ما. ومع إجراء الاتصال النصي يجري تنشيط قدر متزايد من المادة، وقد لا يكون الكثير منها ذا صلة بالموضوع. وليس ما يطلبه الاتصال عندئذ أن تملأ أذهان الناس بالمحتوى، ولكن أن تعلمهم بكيفية التحديد To Limit والانتقاء To Select من بين عناصر المحتوى الذي هو معهود من قبل"[١٧].

٢ـ السمات النصية للديوان

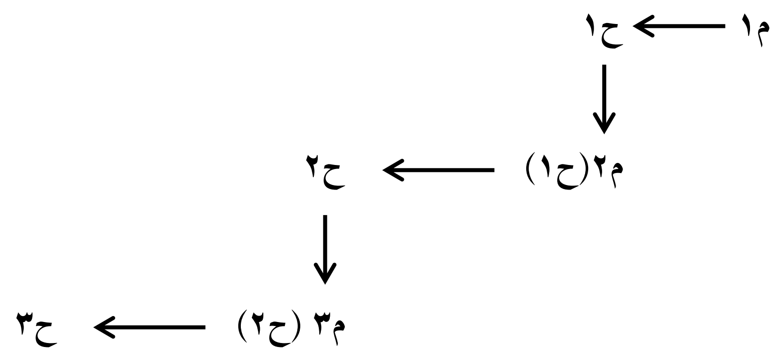
في "فقه اللذة"، كيف نجد المتواليات الموضوعية؟ ومن منظور علم النص- واعتمادا على منطلقات فرانتيشك دانش – كيف يتم بناء النص؟ والموضوع؟. هذه التساؤلات هي – أساسا- محاولة لوصف النص الشعري، بعيدا عن الإسقاطات الثقافية والفلسفية والجمالية عليه، من خلال وصف ما هو عليه What Is وليس ما ينبغي أن يكون What Should.

يمكن تمييز خمسة أنماط نصية في "فقه اللذة"

أ. التوالي الأفقي البسيط (أو توال ذو تشكيل افقي للموضوعات)

ونمطه التقريبي هكذا، حيث (م) رمز الموضوع و (ح) رمز الحديث:

الشكل الأول



وهنا نحصل على منطوقات جزئية تشكل معا منطوقا واحدا كبيرا، فهي بمثابة افكار جزئية على فكرة رئيسية، لكن كل منطوق منها –بالمفرد– لا يتكرر على مدار النص، مثل:

١- قلت لك: اتخذ ركنا لكي أقص مسرى الجنين

فلماذا تكاثر الحقوقيون في بلادي؟

كنتُ مبتلة حينما دق بابي سمندل

ونيلي ليس لعجول الصحراء كما قال فرعون الحجازيين

(الشاهد ١ من نص المستوصف ص٧١)

٢- سيدة تجهّز الشطائر بينما فخذاها يقطران

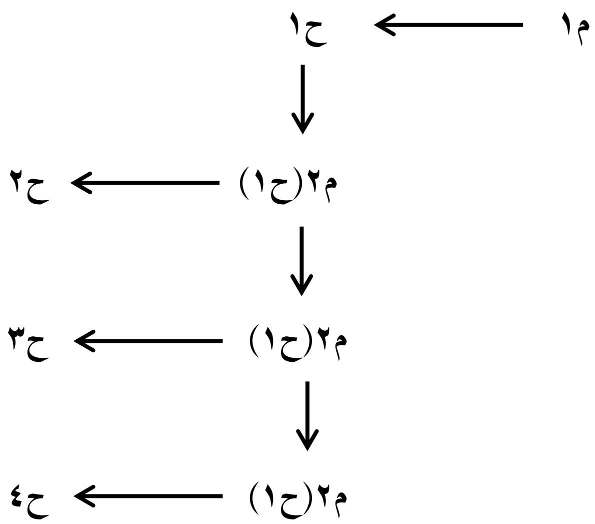
لو اجتمعنا في المصعد كنتُ آسرتُه بلساني

(الشاهد٢ من: يد في مثلث الكهرمان ص٨٢)

ب – نمط ذو موضوع متواصل.

ونمطه التقريبي هكذا:

الشكل الثاني



يلاحظ أن تسلسل الأقوال (الجمل) في هذا النمط يتضمن الموضوع نفسه، الذي تلحق به الأقوال المفردة حديثا جديدا.

وهنا يتكرر (الحديث) و(الموضوع) ثابت، كما في قول الشاعر:

٣- ليتك ترين نفسك وأنت مسرورة

كان حصاني على تختك الشرقي مواثيق مراقة

تدهنينه على القبو والمهند

تخطبين في الجموع عن تلاعب المجلس

(الشاهد ٣ من يد في مثلث الكهرمان ص ٨٠)

٤- موقعة المطبخ لا تزال على الجسد

فائرة بالحداثة والتقوّس

أرانب خضراء تأكل الرسغين

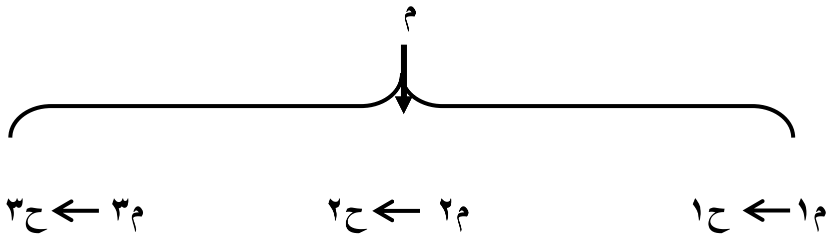
ونمارق مصفوفة على خَصْر المنوفيّ

(الشاهد ٤ من المستوصف ص ٧٣)

جـ - توال ذو موضوعات مستنبطة:

ونمطه التقريبي هكذا:

الشكل الثالث



أ ي ذو موضوعات تستنبط من "موضوع فوقي"، وتستنبط الموضوعات الجزئية للأقوال (الجمل) المفردة مباشرة منه، وتنظم اختيار الموضوعات المستنبطة وتتابعها في الغالب عادات غير لغوية مختلفة لتقديم المضمون.

كما في قوله:

٥- أكلت شظايا من يديك

الوردة انسلخت عن الوجه المحيَّر وارتمت في الابيضاض،

يسارك القزح المتوج بالصدى ويمينك الشبح الجنائي.

(الشاهد ٥ من ارحم يدي يا نصف ص٥٩)

٦- رجل وحيد جلس وحيدا يكتب رسالة إلى قاسم حداد

أظافر الغوريلا تمتد من اسكندرية حتى قصر العيني

مارّةٌ قالوا: الشعر والحب نِعمتانِ من تراب نينوى

وكنتُ أسأل نفسي:

كيف نمتُ هادئا بينما الرئم ينزف على بوابة المساء؟

ورائي خمسة وثلاثون عاما من الحنين

قرأت سبع روايات كانت بطلتهن تشبهني

تعريت أربع مرات، ثلاثا بفعل الاغتصاب

ومرة حينما قلت لي أوحشتني

أحب فيروز وعبد الوهاب وخان الخليلي وبن جلّون

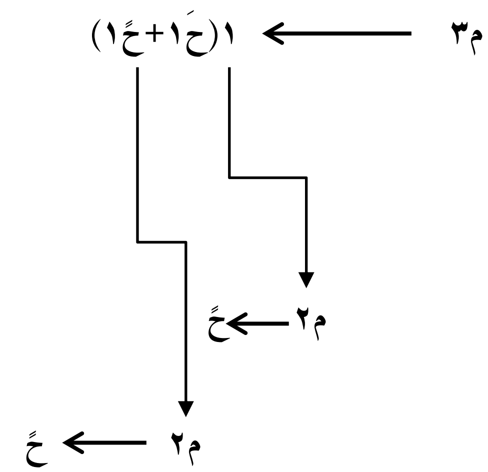
شاهدت فيلما واحدا عن ساعي البريد

(الشاهد ٦ من طائر الرذاذ ص ١٥و١٦)

د- تطور حديث منقسم

ونمطه التقريبي هكذا:

الشكل الرابع



يكمن جوهر هذا النمط في موضوع مزدوج (صريح أو ضمني) يشكل مكوناه (أو عدة مكونات له) المنطلقين لتواليين جزئيين مستقلين (أو أكثر). في البداية يطور التوالي الجزئي الأول، وبعد ذلك يطور التوالي الجزئي الثاني (فالثالث ..)، ويشار إلى توال آخر بواسطة وسائل لغوية مختلفة.

يدور الأمر حول توال موضوعي ذي درجة أعلى أو بشكل أفضل حول توالي الإطار، ويمكن أن تتبع المتواليات الجزئية أنماطا مختلفة أو تكون مختلفة نمطيا، مثل:

٧- عصير ثعابين

كانت سلسلة الظهر مهيأة

والجرجاني على أيسر بطنك يصعد سلمه اللغوي

يحك الواو على واو ويسد الرمقَ بِتيهٍ

ليس على المنضدة سوى شمس التصنيع

وطالبة فرت من حصص الجبر

فقلت: الشهوات مذاهب والعظم عصير ثعابين

هنا طلاب الهندسة القدماء يقيمون الذكرة ويفتحون الصندوق

وفوق رءوس الخطباء بَذَارُكِ يمرق من كف المحروسة

لكن الجرجاني على أيسر بطنك يصعد سلمه اللغوي

ويطعمني الشكل

فيقفز شص في القعر الخام

ويتحلّق حول بُرَاقيَّ مُعَزّون يقولون لمقتول:

خذ أخت الوردة

(الشاهد ٧ من يد في مثلث الكهرمان ص ٧٩و٨٠)

"رائحة اللحظات" مقسومة على أربعين

وأنا أضبط الحياة متلبسة بشمعداني

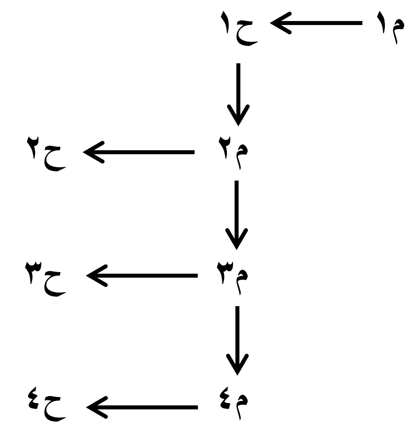
نصف إكليل البدن تم في أوبرا

هل فقدت الظل

(الشاهد ٨ من المستوصف ص ٧٢)

هـ - توال موضوعي ذو قفزة موضوعية:

ونمطه التقريبي هكذا:



يتعلق الأمر بإسقاط عنصر من السلسلة الموضوعية في توال ما (وهو همزة وصل ، يمكن أن تستكمل بسهولة من السياق)، وترد هذه الفقرة غالبا بوصفها تبديلا للتوالي الأفقي البسيط.

وهنا موضوع يُسْتنبَط من موضوع أعلى، أو توال موضوعي ذو موضوع شامل. الموضوع لا يتكرر، وكذا المنطوق لا يتكرر، كما في قوله:

٨- نافذتان تطلان على المخبر ومحاجر أسمنت/ سيدة الظل مسيّجة بالظل/ بمارات/ فوق الدرج المصباح ضنين لكن اللمحة نيرة/ عنقي حمأ مسنون وقراي انداحت في الغرين/ كم سربا فوق جبيني/ شبحان على الحائط وأظافر في آجُرّ الشرفة/...

(الشاهد ٩ من المستوصف ص ٧٣)

يصعب ـ إن لم يستحل ـ تقديم وصف دقيق للديوان، وتقديم إحصاء لعدد ورود هذه الأبنية ونسبتها المئوية في الديوان، للتداخل الشديد ـ والمربك ـ داخل المقطع الواحد، وحتى داخل العبارة الواحدة أحيانا، وأستشهد بعبارة جان جاك لوسركل التي يرصد فيها حالتين من وجود المعنى، وهما " المعنى المترابط الذي نجده في المعلومات أدنى حالات التواصل، ...، والمعنى اللا مترابط الذي نجده في العواطف"[١٨]، وأؤكد على أن المعنى في "فقه اللذة" من (المعنى اللا مترابط)، ويعترف دي بوجراند ودريسلر بأن هذا مما يجعل "المعالجة تصبح تحديا مثيرا"، في قولهما، إن عادية الأسلوب تساعد المرء على المعالجة السهلة، في حين يؤدي الخروج على المألوف إلى جعل المعالجة تصبح تحديا مثيرا"[١٩].

يمكن ملاحظة أن النسب الغالبة لدوران هذه الأبنية في الديوان تتبع تنظيما عكسيا لما ورد في الدراسة، فالنموذج (٥) هو الأكثر شيوعا، يليه (٤) و (٣) و (٢) و(١). حيث يعمد الديوان إلى "صياغة تنتمي إلى ما نسميه التعبير الملتوي Circumlocution periphrasis "[٢٠]، وهذا الإجراء مدعوم بما ذهب إليه المحدثون من أنه يقال في القصيدة ما يستحيل قوله في غيرها (لوسركل) وتعزيزات ريفاتير التي تتقاطع مع "الوظيفة الشعرية" عند جاكوبسون، ولأن "فقه اللذة" نص تخييلي يتميز "بكونه تأليفا لا مرجعيا، رغم احتمالية إشارته إلى الواقع"[٢١].

يترتب على غلبة النمط الخامس والرابع والثالث وجود الميزة الجوهرية التي تجعل الشعر شعرا، وهي "الإعلامية من الدرجة الثالثة" بوفرة.

٣-الإعلامية Informativity

تدور الإعلامية Informativity على بحث عامل الجدة مقابل عامل التوقع في النص. ولأن "الشعر هو التشديد على المرسلة لحسابها الخاص"[٢٢]، يتوجّب على منتجي النصوص الشعرية "انتزاع اهتمام خاص بأساليبها، مما يفرض عليهم

إنفاق قدر ملحوظ من الانتباه والعناية على إجراءات الاختيار"[٢٣]. يتعلق الأمر بمثل هذا السؤال: "ما الموضوع الذي يجب أن يُختار لمنطوق الجملة اللاحق، أو بتعبير آخر: وفق أي مبدأ تُختار الموضوعات المفردة في تتابع في منطوقات، ما العلاقة المتبادلة بين الموضوعات في إطار فقرة وما علاقتها "بالموضوع الأساس" لهذه الفقرة[٢٤]"؟. وتعلي النصية من شأن الإكمالات الأقل احتمالا، وكما يقول دي بوجراند صراحة (على الكاتب أن يجعل توزيع الانتباه مقصورا على العمليات التي تتناول المادة المتاحة المثيرة للانتباه، دون غيرها، أي على المادة التي لا تقبل التوقع[٢٥]". فإذا كانت الوقائع المسرودة مما يتوقعه المرء فهذه إعلامية "من الدرجة الأولى" وتتصف "بأنها وقائع مبتذلة[٢٦]". وفي المقابل فإن "المحتوى غير المحتمل في الهيئة غير المحتملة"، فهذا هو الإعلامية من الدرجة الثالثة، ويكون "دائما متسما بصعوبة الإجراء ومثيرا للجدل الحاد[٢٧]". وبين هذين المستويين مستوى وسط (محتوى غير محتمل في هيئة محتملة) أو (محتوى محتمل في هيئة غير محتملة) وهذا هو المستوى الثاني.

ويؤكد دريسلر وبوجراند على أنه "يعثر المرء على إعلامية من الدرجة الثالثة في الوقائع التي تبدو لأول وهلة خارجة بعض الشيء على قائمة الخيارات المحتملة. وهذه الوقائع قليلة الحدوث نسبيا وتتطلب قدرا كبيرا من الاهتمام وموارد المعالجة، غير أنها تكون في المقابل أكثر إمتاعا[٢٨]".

تتحقق الإعلامية بوسائل عدة، نركز على أهم ما ورد في الديوان.

أ-الانقطاعات والفجوات

والانقطاعات هي إكمالات نصية فيها تبدو تشكيلة ما خالية من المادة (حسب دريسلر وبوجراند)، أما الفجوات فهي "اللا تساوق الأساسي بين النص والقارئ،..، فالافتقار إلى موقف مشترك وإطار مرجعي مشترك يماثلان

"اللا– شيء".. إن اللا تساوق واللا – شيء هما شكلان من اشكال الفراغات اللا محددة والتكوينية[٢٩]".

ويمكن مراجعة ذلك من الشاهد رقم (١) – السابق ذكره– وفيه ثمة محاولة مقصودة لإعاقة القارئ عن الفهم من خلال خفض الحبك Cohesion بين الجمل، تبدو العبارات الأربعة التي تكون الشاهد وكأن كل واحدة منها عالم مستقل، وبالتالي "نتحول من إساءة الفهم إلى عدم القابلية على المعرفة[٣٠]" ويكون مستقبل النص بحاجة إلى البحث في ما سكت عنه النص، ويعتبر علم النص ذلك من علامات نجاح منتج النص، لأن "قناعة مستقبلي النص ستكون أكثر قوة عند قيامهم بتزويد محتواه بأنفسهم، ويصبح الأمر وكأنهم يقدمون ذلك القول بأنفسهم[٣١]". ويمكن متابعة هذه الفجوات في باقي الشواهد، بل إن بعض الشواهد هي سلسلة من الانقطاعات كما في الشاهد (٩)، فليس بين المنطوقات محتوى يمكن الزعم إنه يشكل قضية يدور حولها البناء النصي. ومثل هذه الإعلامية في الشاهد (٩) يجبر "مستقبلي النص بالبحث في الدافعية" (وهي حالة من حالات حل المشكلات) من أجل اكتشاف ما تشير إليه تلك الوقائع، وسبب اختيارها واستيعابها المجدد في إطار الاستمرار الذي يؤلف الاتصال[٣٢]"، وبرغم ذلك ستظل الأقوال (في الشاهد٩) تستعصى على التوقع والانتقاء، وإلا فما الذي نجده واضحا – أو محتملا– في (نافذتان تطلان على المخبر ومحاجر أسمنت/ سيدة الظل مسيجة بالظل/ بهارات/ فوق الدرج المصباح ضنين لكن اللمحة نيرة). فهنا أربعة منطوقات منعزلة، وشكل الفاصلة هذا / ما دلالته في الكتابة العربية؟.

يذهب آيزر إلى اعتبار هذه الفجوات والانقطاعات من محفزات القراءة والتأويل، "فما هو مخفي يستحث القارئ على الفعل، ولكن هذا الفعل محكوم

أيضا بما هو ظاهر، فالتصريح بدوره، يتحول حينما يتكشّف التلميح، وحين يردم القارئ الفجوات يبدأ التواصل[٣٣]".

ب-أنواع العلاقات بين المنطوقات والمفارقة

لكي يستمر الربط بين مختلف وقائع النص فلابد من علاقات الاستمرارية لتسمح بالانتقال من واقعة إلى أخرى ومن قول إلى آخر، وبذلك يحدث الحبك (الترابط) Cohesion بين أجزاء وقائع النص، وقد يتحقق ذلك بصورة جلية، وبصورة خفية، ولكن يظل مستقبل النص قادرا على إيجاد علاقة.

إذا نظرنا في الشاهد (٥) ،في هذا الشاهد ثلاثة منطوقات. ما الذي يحقق السبك Coherence أي على مستوى العلاقات داخل الجملة، والعلاقات بين الجمل؟. في البيت (١) (شظايا من يديك) يمكن جلب علاقة (تخصيص) بتقدير: (من صنع يديك)، ولكن الشاعر لا يرمي إلى ذلك الذي يقوله. وفي البيت الثاني يمكن استخلاص منطوقين: يسارك قزح – يمينك شبح على اعتبار علاقة مكانية، وافتراض أن (القزح – والشبح) يقفان عن يمين وعن يسار، وهذا غير مراد ويفسد الشعر، وإلا كيف نفعل بالمنطوق (يسارك القزح المتوج بالصدى)، إن اليسار هو نفسه القزح المتوج بالصدى، وكذلك اليمين هو الشبح الجنائي. وإذا تجاوزنا السبك ، وانتقلنا إلى الحبك، ما الذي يجمع بين ١و ٢و٣؟. تفشل كل العلاقات العِلّيّة والزمنية والمنطقية والاستدراكية والمقارنة والمقابلة والتعداد والإيضاح والتمثيل والتصوير والتصويب والتخصيص والحجة والاستنتاج والإيجاز والسؤال والإجابة ... الى آخر ما نعلم من علاقات في أن تكون علاقات حقيقية تضمن ورود ١و٢و٣ بهذا الترتيب في الشاهد (٥).

نحن هنا أمام "إشكال" وهو "حالة يتسم الانتقال منها إلى التي تليها بشيء من احتمال الفشل، ويمتنع الانتقال عندما تكون هذه الحالة أو التي تليها

متسمة بالخطأ[٣٤]". ويمنع هذا الفشل أن المتصدي لحل الإشكال يعد مخططا ينبغي له أن يفتش عن مساحة الإشكال من أجل وصل هذه الحالة بالحالة المقصود أن تتلوها. وإذا أخذنا النص على أنه منظور لفظي ذو إحالة واقعية مادية يفشل الاتصال وينهار النص، ولا ينقذه إلا اعتقادنا بأن هذا نص تخييلي ليست له إحالة، ولا ينبغي أن تكون ، مادية وواقعية، وفي هذه الحالة فإن افتقاد العلاقات – بهذه الصورة– هو الذي يخلق الشعرية ويحقق السمة الأدبية في النص من خلال خلق مفارقات وهي (اختلاف المعرفة التي يقررها عالم النص عن العلاقة المختزنة لدى الشخص من قبل عن العالم)، وبذلك تتوالد الاستعارات والمجازات والتشبيهات والصور الشعرية التي تُحَلِّقُ متباهية بوجودها على ما هي عليه، وهي تشير إلى ذاتها، لا تحيل إلى شيء، واقعي. وعلى أساس من ذلك نفهم قوله (أرانب خضراء تأكل الرسغين)، في عالم النص أرانب بعلاقة وصفية هي خضراء وبعلاقة تمثيلية "تأكل الرسغين"، إن وجودها في النص (حقيقي)، وهي موجودة على ما هي عليه ولا نهتم بهل يحدث ذلك في الواقع؟ هل ثمة – حقيقة – أرانب خضراء تأكل الرسغين؟.

جـ - الأخطاء والضرورات وتفجير اللغة قصد تثويرها

لا تشتمل اللغة إلا على المجازات. وغناها بقدر غموضها. وتقدم كل الشواهد السابقة إشكالية نحوية، فهي جمل لا نحوية Ungrammatical بمفهوم تشومسكي، وهذا محمول على كونها نصوصا تخييلية. وبالتالي تحتاج إلى نوع خاص من التلقي "يخص النصوص التخييلية" ويمكن أن يسمى التلقي شبه التداولي، يتم تجاوز حدود النص التخييلي من خلال وهم يخلقه القارئ نفسه. وقد يُقارَن هذا الوهم بالتلقي التداولي الذي يتخطى، دائما، حدود النص في محاولة لملء الفجوة بين الكلمة والعالم. وفي التلقي شبه التداولي يتحول النص

التخييلي من أساسه اللفظي من دون أن يكون له، مع ذلك، موقع في ميدان عمل القارئ الفعلي فيما وراء النص[٣٥]".

ومن أهم مسببات اللا نحوية، ما دعاه دانش بالتكثيف، وعنده "يتعلق مفهوم التكثيف بالعلاقة بين المعنى والشكل في تعبير لغوي. فحين يمكن أن تُعَبِّرُ عن بنية دلالية قضيةٌ هي ذاتها بأشكال عدة، حيق يُقوَّم أحد هذه الأشكال بأنه الأساس، وبناء على ذلك هو الأوضح، فإننا نعد الشكل الآخر (أو الأشكال الخرى) "مكثفات"، ونصف التعبيرات اللغوية المطابقة لها بأنها مكثفة[٣٦]". ويتعلق التكثيف بالبدائل الممكنة في متوالية نصية، وهذا مدخل من أهم مولدات الإعلامية ورفعها إلى الدرجة الثالثة، حيث "يعنى التخييل – بحكم طبيعته – الاختلاف عن الوقائع الخارجية، وعدم التطابق معها، وبافتراض أن انزياحا معينا لا يعني، ببساطة، خطأ، فإن إدراك القارئ هذا الانزياح قد يزوده بالمفتاح لفهم القصد البنائي للنص ولفهم تحفيزه الشعري[٣٧]".

ومن هنا نفهم التكثيف في تعبيرات مثل (الشهوات مذاهب والعظم عصير ثعابين)، حيث يحتوي هذا السطر الشعري على منطوقين، (يكونان منطوقا أكبر): (الشهوات مذاهب)، وهنا "مسألة تتعلق بالعلاقة بين البناء المستند إلى المعلومات اللفظية، والبناء المستند إلى تصورات أخرى[٣٨]"، وهذا ما يسمح بتقبل علاقات إسناد مباغتة وغير متوقعة في (الشهوات مذاهب)، ويمكن أن نخفض إعلامية المنطوق الأول بإسقاطه في دائرة التشبيه وتصويره على أنه شبّه الشهوات بالمذاهب، وذلك خفض إعلامية لا ينسجم مع المنطوق الثاني (العظم عصر ثعابين)، والذي تفشل العلاقات في خفض إعلاميته، مما قد يوقع في اللبس، و"إذا احتسبنا حالات اللبس ضمن الأخطاء فسننتهي إلى تخوم شديدة التشويش، لأن خيارات اللغة ملبسة من حيث بدائلها من الناحية النظامية،

ولاستعمالاتها درجات مختلفة من التحديد. وإذا احتسبنا الصور السطحية خارج دائرة القبول النحوي .. [فسوف يؤدي ذلك إلى إخراج كل الشعر]. فإذا أردنا أن نلقي نظرة إلى الأخطاء الوظيفية فمن الواضح أننا بحاجة إلى نموذج لغوي لا يقتصر على الكشف عن التراكيب وتحليلها، بل ينسب التراكيب إلى عمليات الصياغة بدرجة أكثر أو أقل قبولا[٣٩]".

في مقترح البدائل الممكنة عقلا، تظهر "سلسلة ماركوف[٤٠]"، وتقوم على أن: لفظا س يليه لفظ ص. و(ص) هذه يمكن تعويضها بعدة ألفاظ، من الممكن أن نقول العظام: هشة/ طويلة/ قوية/ جديدة/ .. الخ. وفي نظام اللغة ثمة متواليات نحوية تطابق ما جرت عليه عادة (عادة العرب) –كما يحلو لابن جني أن يقول – تضع لفظ (العظام) في مكونات لغوية لا تنضب، يظل بعضها ذا إحالة حقيقية مثل المتواليات السابق اقتراحها في حال التعبير عن إحالات واقعية. وبعضها (مجاز – إحالة مجازية) كأن نقول، عظام: (الزمن/ السنين/ الأحلام .. الخ) وفي النسقين تعترف اللغة بأن هذه إحالة واقعية وتلك إحالة مجازية لا تشكل انتهاكا لنظام اللغة.

أما في (العظام عصير ثعابين) فنحن أمام متوالية تخرق نظام اللغة وتتجاوز سلسلة ماركوف. ولا يمكن أن نقف هنا عند الاستقصاء البلاغي التراثي ونقول (هذا مجاز لغوي) أو (مجاز مرسل) فهذه المتوالية ليست استعارة وفق المقاييس القديمة: استبدالية، ثقافية، سياقية .. الخ. وهنا نكون بحاجة للوقوف عند الإعلامية، ففي هذه المتوالية نجد السبك Coherence تقليديا لكنه يتبع نظاما في الحبك Cohesion يضعه ضمن (اللا نحوية)، وهنا تظهر فعالية متلقي النص، وكما يقول آيزر فإن "النص الأدبي لا يحدد، بشكل موضوعي، مطالب حقيقية لقارئة، إنه يتيح حرية يمكن لكل شخص أن يؤول عبرها بطريقته

الخاصة"[٤١]، ويتقاطع كلام آيزر مع توجهات علماء النصية، كما في استبصار دريسلر ودي بوجراند: "كثيرا ما يغامر منتجو النص باعتمادهم على التقبيلية لدى مستقبل النص، فيقدمون نصوصا تحتاج إلى إسهامات مهمة لتحقيق المعنى"[٤٢].

٤- خفض المعنى

تنطلق المقاربات النقدية الحديثة من افتراض تعددية المعنى في النص، و"إذا ما اعتقدنا أن عملا ما لا يمكن أن يكون له سوى معنى واحد صحيح، فإننا سنتوقع أن على ذلك المعنى أن يكون في العمل نفسه"[٤٣]، وهذا ما لا يمكن قبوله. وإذا كان "المنتج يفضّل في بعض الحالات أن يحتفظ بسرية الخلطة، أو أن يوجد انطباعا بخطة مختلفة تماما، فربما توخّى المستقبِل أيضا نظرة شخصية غير متوقعة في شأن ما هو معروض"[٤٤]، وكل ذلك من أجل خفض الإعلامية بقصد الفهم واستحداث تواصل مع المنطوق النصي.

في الشاهد (٧) نجد (١٣) سطرا شعريا، تقدم النظرة السريعة انطباعا بعدم الإفادة Meaninglessness ، ويعتقد دي بوجراند أن هذا الانطباع سببه عدم الاستمرار وعدم الربط، ويوجب دريسلر وبوجراند على مستقبلي النصوص أن يتدخلوا بإسهاماتهم الخاصة في المعنى المقالي للنص وذلك من خلال تعزيز الحبك (التقارن) Coherence ، وإذا فشل المستقبلون بسبب عدم الالتحام Incoherence فسوف يؤدي ذلك إلى انهيار تام لعملية التواصل. هذا معناه أن فشل النص – في هذه الحالة – يرجع إلى عجز القارئ عن أداء دوره، فالمعنى ليس في النص وحده، و"إذا حدث تفاعل بين استخدام النص والقدرات الإنسانية والحالات الحية، وجب أن ننظر في طبيعة الوعي الاستبطاني الإنساني بصورة عامة. فلا بد أن الناس يوزعون انتباههم توزيعا انتقائيا، ليلاحظوا بعض

صور الوقائع والمعلومات أفضل مما يلاحظون البعض الآخر. ولا يمكن أن تكون درجة التوقع بمفردها تفسيرا لكل الظواهر ذات العلاقة. فبعض المؤثرات على الأقل يرجع إلى الطبيعة الذاتية للمادة، ويعود البعض الآخر إلى المرتكزات العامة لإجراء الوعي الاستبطاني"(٤٥).

وبالعودة إلى الشاهد (٧) فإن أول إجراءات خفض الإعلامية يتمثل في الإحالة، وإرغام المنطوقات على أن تتشبث – رغم أنفها – بأمور، مهما كانت ضئيلة، تحيل إليها، فثمة ألفاظ في الشاهد تحيل إلى مدلولات مادية، مثل: سلسلة الظهر– الجرجاني – بطنك – السلم – المنضدة – طالبة – حصص الجبر– الشهوات – ثعابين – طلاب الهندسة – يفتحون – الصندوق – رءوس الخطباء –كف المحروسة – معزون – مقتول – الوردة.

إن عزل هذه المفاهيم "يكوّن بصفة خاصة أبنية فكرية، ويُعلَّقُ بمعارف سابقة أو موروثة صارت عرفية مع محيط خارجي. ومن هذه النتيجة أخلق لنفسي موضوع اتصال على نحو ما يناسب احتياجاتي ورغباتي أو ما قبلته على أنه احتياجاتي ورغباتي"(٤٦)، وهو نفس ما أكده دي بوجراند برؤيته أن المعرفة الإنسانية بالعالم تهيئ للإنسان خلفية مشبعة بالتعويضات Defaults والتفضيلات Preferences والاحتمالات Contingencies والتفاعلات Interactions ، وهذا يؤدي إلى خلق حبك (تضام) Coherence بين الأبنية النصية التي تبدو في النهاية نافرة.

تقدم المفهومات، التي تم عزلها، إحالات مادية، وكما قال ليونارد لينسكي فإن تعبيرات الإحالة Referring expressions لا يمكن تناولها بدون مواقعها Their contexts . فيمكن بناء نظام من العلاقات تقوم بترتيب أسطر هذا الشاهد الشعري، وهي (١٣) سطرا، وفقا لنظام العلاقات الذي اقترحه ميليك

Milic فإن العلاقات المقترحة للربط بين الأسطر بترتيبها الوارد في الديوان هي هكذا على التوالي:

١- جملة البداية (وهي الواقعة في بداية الفقرة) ٢– قضية مضافة (دون علاقة عضوية بالمتقدم و) ٣– قضية موضحة (توسيع للقضية) ٤– قضية استدراكية (تغيير الاتجاه في الجدل) ٥– قضية مضافة (و) ٦– قضية بديلة (يمكن استبدالها بالمتقدم عليها)، ٧– قضية موضحة (تعريف بالقضية)، ٨– قضية مضافة (و) ، ٩– قضية استدراكية (لكن)، ١٠– قضية مضافة (و)، ١١– قضية استنتاجية، ١٢– قضية مضافة، ١٣– قضية عِلِّيَّة (علة، الاستنتاج المتقدم: لأن) [٤٧].

إن إدراج المنطوقات في سلم قضوي هكذا يجعل المنطوقات داخلة ضمن نظام عقلاني يمكن الإمساك به، وهذه أول مرحلة من مراحل خفض الإعلامية. ومن المؤكد أن هذا النظام القضوي الذي سلكت فيه أسطر الشاهد ليس ضمن منطوقات النص، ولأنه استعانة بمعلومات من خارج النص، يسميه المختصون: خفض منزلة خارجيا.

هنا يبني مستقبِلُ النصِّ العالَمَ النصيَّ Textual World . يقدّم المُنتِجُ نصَّه ويقتحمه المستقبِلُ، لأن طرفي الاتصال – المنتج والمستقبل– شريكان في بناء نموذج "عالم النص"، و"هو الموازي المعرفي للمعلومات المنقولة والمنشطة بواسطة استعمال النص، وهو بهذه المثابة لا يوجد إلا في أذهان مستعملي اللغة"[٤٨]، ومن هذا المنطلق، ومن خلال المفاهيم التي تم عزلها، فإن الشاهد (٧) يصور بطريقة مبهمة تجربة شبقية (والديوان كله به إشارات كثيرة لا يمكن تجاهلها تدق باب التجارب الشهوانية بعنف) في هذه الحال نكون قد قمنا بخفض الإعلامية. إن محاولة الفهم هي بذاتها تراجع في مرتبة الإعلامية.

تأكيدا لصحة خفض الإعلامية الذي مارسته على نص جامح، أستلهمُ إشارة دي بوجراند إلى (الشكل والأرضية) [٤٩]، وهي مستلهمة من علم نفس الإدراك الكلي (الجشطالت) Gestalt Psychology في تفرقتهم بين الإدراك الكلي والجزئي، وأن الشيء لا يُدْرك أجزاء، بل يُدْرك كلا مكتملا. يقوم التفريق بين الشيء والأرضية. فالشيء هو الجزء الذي يحتل بؤرة الانتباه في معرض الوعي الاستبطاني، أما الأرضية فهي الخلفية التي لا تجتذب إليها إلا اهتماما هامشيا. على أن اختيار ما يُعَدُّ شكلا و ما يُعَدُّ أرضية يتوقف إلى حد ما على العرض بقدر أقل مما يتوقف على الاستعدادات الداخلية لصاحب الوعي الاستبطاني. وسبق وقام روبرت لونجئيكر (١٩٧٠) بتطبيق مفاهيم الشكل والأرضية على عناصر في سياقات الجمل تطبيقا مباشرا. لعل في هذا ما يكون دافعا في إعادة النظر في نفس الشاهد (٧) في ضوء الشكل والأرضية.

يمكن عزل: (سلسلة الظهر) (أيسر بطنك) (يصعد) (يحك الواو على الواو) (يسد الرمق) (على المنضدة) (طالبة) (الشهوات) (يقيمون) (يفتحون) (يمرق) (يقفز شصّ) (القعر الخام) (بُرَاقي) (مقتول) (الوردة). وهذه المفاهيم هي التي تحتل بؤرة الاهتمام في الشاهد، فهي (الشيء) وباقي الشاهد (الأرضية)، هنا يمكن اعتبار (الشكل) (موضوعا / مسندا)، و(الأرضية) (حديثا / محمولا / مسندا إليه). وبذلك نقيم ارتباطا (تعالقا) نصيا، ويؤدي هذا إلى الحبك (التضام) Coherence، وفي هذه الحال نكون قد قمنا بخفض إعلامية الشاهد، وفي أحسن أحواله، سيصبح من الدرجة الثانية، وكلما أمعنا في الفهم أرغمنا النص على البوح – رغم أنفه –، وهذا إجراء تدعمه المداخل التأويلية. وعلى سبيل المثال تقول سوزان روبين، :"يركّز المقترب الظاهراتي على نقطة الالتقاء بين النص والقارئ، وعلى نحو أدق، فهو يسعى إلى وصف

وتفسير العمليات الذهنية التي تحدث عندما يقدم القارئ من خلال نص ما نموذجا يستمده من النص، أو يفرضه عليه، ويتحدد فعل القراءة، جوهريا، كفعالية لتكوين المعنى، ويتألّف من أنشطة متممة من الاختيار والتنظيم والحدس والاستباق، وصياغة وتعديل التوقعات في مجرى عملية القراءة. ورغم أن كل قارئ ينجز هذه الفعاليات، لكن كيفية إنجازها تختلف من قارئ إلى آخر. بل وحتى تختلف لدى القارئ الواحد في أزمان مختلفة"[٥٠]، وفي نصوص مختلفة.

الهوامش والمراجع

اعتمدت على ديوان: (فقه اللذة) المطبوع ضمن: (فقه اللذة والبائية والحائي) من مطبوعات الهيئة المصرية العامة للكتاب– ٢٠١٣

(١) فرانتيشك دانش (حول وضع مستوى للنص...)١٤٦و١٤٧ ضمن: (علم لغة النص) ترجمة د. سعيد بحيري – مكتبة زهراء الشرق ط١– ٢٠٠٧ القاهرة

(٢) د .الهام ابو غزالة وعلي خليل حمد (مدخل إلى علم لغة النص – تطبيقات لنظرية ديبوجراند وولفجانج دريسلر)١٩٦ الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٩

(٣) فاطمة الطبال الطبال بركة (النظرية الألسنية عند رومان جاكوبسون) ٥٩ المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ط١–١٩٨٣

(٤) جان جاك لوسركل (عنف اللغة) ١١٧ترجمة وتقديم د. مُحَّد بدوي– الدار العربية للعلوم– ط١–٢٠٠٥

(٥) السابق/١١٢

(٦) أمبرتو إيكو (التأويل بين السيميائيات والتفكيكية) ٢٢ترجمة سعيد بن جراد– المركز الثقافي العربي –ط٢– ٢٠٠٤

(٧) بول ريكور (صراع التأويلات...)٧٤

(٨) روبرت دي بوجراند(النص والخطاب والإجراء) /٢٧٦و٢٧٨ترجمة د. احسان تمام– عالم الكتاب ط١–١٩٨١

(٩) جرهارد نيكل (علاقات سياقية بين الجمل في الإنجليزية) ٢٤٨ وما بعدها ضمن: (علم لغة النص) مرجع سابق

(١٠)دي بوجراند /٢٨٤

(١١)جرهارد نيكل / ٢٤٦

(١٢)فرانتيشك دانش (حول البنية الدلالية والموضوعية لأداة الاتصال) ١٦٢ ضمن: (علم لغة النص) مرجع سابق، وأشير في هذا السياق إلى اختلاف علماء النص في الذي يتم التفريق بينه، وللرجوع إلى قائمة موجزة . لكنها غنية . بذلك الخلاف يرجى مراجعة ما كتبه دي بوجراند في (النص والخطاب والإجراء) في ٢٧٥ إلى ٢٨٧

(١٣)فرانتيشك دانش (حول التحليل اللغوي لبنية النص) ٢٠٣و٢٠٤ ضمن: (علم لغة النص) مرجع سابق

(١٤)فرانتيشك دانش (حول وضع مستوى للنص) ١٤٥ وما بعدها ترجمة سعيد بحيري

(١٥)فرانتيشك دانش (حول البنية الدلالية) ١٦٢و١٦٣ ضمن: (علم لغة النص) مرجع سابق.

(١٦)جيرهارد أجريكولا (من النص إلى الموضوع) ١٧٢ ضمن: (علم لغة النص) مرجع سابق

(١٧)دي بوجراند/٢٨٥

(١٨)جان جاك لوسركل (عنف اللغة)٤١

(١٩)ابو غزالة/ ١٨٧

(٢٠)د.مُحَمَّد عناني (المصطلحات الأدبية الحديثة دراسة ومعجم انجليزي – عربي) ١٤االشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان ط٣–٢٠٠٢

(٢١)كارلهاينز شتيرله (قراءة النصوص التخييلية)١٠٥ ضمن : (القارئ في النص: مقالات في الجمهور والتأويل) ترجمة حسن ناظم و علي حاكم صالح – دار الكتاب الجديد ط١ – ٢٠٠٧

(٢٢)فاطمة الطبال بركة/ ٧٥

(٢٣)ابو غزالة/ ١٩٧

(٢٤)فرانتيشك دانش (حول البنية الدلالية...) ١٦٣ ضمن: (علم لغة النص) مرجع سابق

(٢٥)دي برجراند/ ٤٢٩

(٢٦)ابوغزالة /١٨٧

(٢٧)دي بوجراند/ ٢١٥

(٢٨)ابو غزالة/ ١٩٠

(٢٩)آيزر (التفاعل بين القارئ والنص) ١٣٣ ضمن: (القارئ في النص) مرجع سابق

(٣٠)٢١–كارلهاينز شتيرله (قراءة النصوص التخييلية)١٠٥ ضمن : (القارئ في النص) مرجع سابق

(٣١)ابو غزالة/١٩٠

(٣٢)آيزر (التفاعل بين القارئ والنص) ١٣٣ ضمن: القارئ في النص

(٣٣)دي بوجراند/ ١١٧

(٣٤)كارلهاينز شتيرله (قراءة النصوص التخييلية)١٠٧ ضمن : القارئ في النص

(٣٥)فرانتيشك دانش (حول البنية الدلالية والموضوعية لأداة الاتصال) ١٦١

(٣٦)فرانتيشك دانش (حول البنية الدلالية والموضوعية لأداة الاتصال) ١٦١ ترجمة سعيد بحيري

(٣٧)كارلهاينز شتيرله/١٠٦

(٣٨)تودوروف (القراءة بناء) ١٠٢ ضمن:(القارئ في النص) مرجع سابق

(٣٩)دي بوجراند/ ٤٢٢

(٤٠)ابو غزالة/ ١٨٥

(٤١)سوزان روبين سليمان (تنوعات النقد الموجه للقارئ) ٤٠، ضمن: (القارئ في النص) مرجع سابق

(٤٢)ابو غزالة/ ٣٢

(٤٣)جوناثان كالر (مقدمات لنظرية في القراءة) ٦٩ ضممن: (القارئ في النص) مرجع سابق

(٤٤)ابو غزالة/ ٤٢١

(٤٥)دي بوجراند/ ٢٦٨

(٤٦)فولفديترش هارتوج (النص والمنظور) ٣٤ ضمن: (علم لغة النص) مرجع سابق.

(٤٧)الفكرة مستلهمة من فرانتيشك دانش في دراسته (حول البنية الدلالية ..) ١٦٧ مع تطبيقها على الشاهد

(٤٨)بوجراند/ ١١٣

(٤٩)بوجراند/ ٢٧٠ و ٢٧١

(٥٠)سوزان روبين سليمان (تنوعات النقد الموجه إلى الجمهور) ٣٧و ٣٨، ضمن: (القارئ في النص) مرجع سابق

الفصل الرابع

مقاومة سلطة النوع في مهمل علاء عبد الهادي

"فليس ثمة من مدلول يفلت، إلا ليقع من جديد، في لعبة الإحالات الدالة التي تشكل اللغة. إن مجيء اللغة هو مجيء اللعبة، وترتد اللعبة اليوم على ذاتها، فتمحو الحد الذي تصورنا أن بمقدورنا تنظيم حركة مرور العلامات انطلاقا منه، وتأخذ في غمارها كل المدلولات الباعثة على الاطمئنان، وتقلص كل الأماكن الحصينة، وجميع المناطق التي كانت تحرس حقل اللغة خارج اللعب. وهذا يعني بكل صراحة تدمير مفهوم (العلامة) وكل المنطق المرتبط بها". جاك دريدا.

١– أعلى خطاب "ما بعد الحداثة" من مقولات الفوضى والتشتت والانقطاع والانحراف..إلى آخر هذه الحزمة من "ألفاظ الرفض". (وهي كثيرة) وظهر هذا محققا في منتج أدبي يخترق نظرية الأجناس الأدبية متمردا على أطر التصنيف الكلاسيكي، فظهرت نصوص جديدة وغريبة استدعت وسما جديدا: النص الجامع والنص المركب والنص الكلي والكتابة عبر النوعية..الخ. وتحدث الباحثون عن (تراسل الفنون)، و(تداخل الفنون) و(تقاطع الفنون) ، ومن ثم تأتي قيمة هذا الديوان الإشكالي الذي يقدم تجربة حقيقية في (الكتابة عبر النوعية) معتمدا على (تراسل الفنون)، وليس هذا فقط، بل يذهب إلى ابعد من هذا بكثير، من خلال استدعاء (تراث العالم) إلى عالمه، في هيئة "عتبات" (بمفهوم جينت)، ويضعها أمام القارئ.

ثمة بدايات (عالمية) أدت إلى قبول هذا المنحى، في مقدمتها تغير (مفهوم الفن)، عموما، بانفتاحه على تجليات "النقد المابعد بنيوي [الذي] يتحدى قواعد العقل Reason والكيان Identity، ويقترح بدلا منها فكرة التناقض Contradiction"(١)، وبعد ما تبنت الحداثة مبدأ الصيرورةBecoming ،حتى أصبحت "الغرابة هي الحداثة وما بعد الحداثة أيضا"(٢)، وتحدث جادامر عن إحدى البواعث الأساسية للفن الحديث، والتي كانت "الرغبة في تحطيم المسافة التي تفصل المشاهدين أي "المستهلكين"، والجمهور عن العمل الفني" و"هذه الرغبة في تحويل مسافة المشاهد [من العمل] إلى تورط المشارك [في العمل] هو أمر يمكن أن نعانيه في كل شكل من أشكال التجريب الحديث في الفن"(٣)، وتعرضت الأداة [اللغة في فن الأدب] إلى "انتهاكات" قادتها في النهاية إلى وضع بائس، وفي أحسن أحوالها هي أداة مشكوك في مقدرتها على الإحالة (المرجعية)، فتقرر جوليا كرستيفا: "ذلك هو أثر الكلام، سيولة غير مستقرة على مساحة هشة زائلة، تغرق في النسيان، لا وجود فيها للتعرف"(٤)، ويصبح الشعر – بحسب جادامر– مجرد "شيء ما يتم صنعه بحيث لا يكون له أي معنى آخر وراء كونه يتيح لشيء ما أن يكون هناك. وليست هناك حيثية من الحيثيات تقتضي من العمل الفني اللغوي أن يكون هناك لأجل شيء كان"(٥)، وكما يقرر ليتش فإن "الدال (الكلمة) يكون منقطعا عن المدلول (المفهوم) والمرجع (الشيء)، واللغة تهيم شاردة Floats أو تتبدد slides فيما يتعلق بالحقيقة أو الواقع Reality، ويصبح وضعا صعبا للغاية بالتبدد الإضافي الذي أُدخِل إلى اللغة عن طريق اللغة المجازية، مثل الاستعارات والكنايات"(٦). ومن ثم تهتم النصية بالاستعمال البراجماتي وترفعه فوق الاستعمال الدلالي للغة، وكما ذهب إلى ذلك فان دايك الذي قرر"إن العلاقات بين الجمل ليست ذات طبيعة دلالية فحسب، بل براجماتية أيضا". وهكذا لا يتعلق الأمر بتعبيرات أوجه الربط بين الوقائع فحسب، بل بين الأفعال الكلامية أيضا"(٧).

كل هذا (وغيره) أدى إلى تحول في ماهية اللغة قادها إلى "انتقال من العلامة المكونة من الدال الذي يحيل إلى مدلول ثابت أو متعال إلى العلامة المكونة من الدال الذي يحيل إلى دال آخر في سلسلة لا نهائية، إنه تحول ناحية النصية أو الدال العائم الشارد. إن النص لا يمكن تصوره على انه سطر من الكلمات تطلق معنى مفردا هو رسالة الكاتب، بل هو فضاء متعدد الأبعاد تكمن بداخله كتابات متعددة متزاوجة ومتنافسة، ولا أي منها يكون أصلا، إن النص هو نسيج من الاقتباسات، ينتج من آلاف المصادر للثقافة"(٨). ومن هنا صار كل شيء "محتملا" وهذا ما أكدته كرستيفا مرارا، حيث "كل شيء يغدو احتماليا لمن يوجد خارج اللعب، أي خارج فضاء الكتابة، أي القارئ المستهلك"(٩)، ولأننا بحسب جادامر"نتعامل مع فن معاد الإنتاج Reproductive Art"(١٠)، فتصبح النصوص مجرد آثار Traces لنصوص أخرى، وتكون آثارا لنصوص أخرى، بحسب دريدا"، ويفهم جادامر هذا على أنه "نوع من التلاعب الحر"(١١)، وأن يكون الفن هكذا، فسوف "يتم النظر إلى الأعمال الفنية باعتبارها أعمالا غير تامة"(١٢)، وهذا ما يجعلها "تتحدى طرائقنا المقبولة في الكلام ولإدراك الحسي والاعتقاد"(١٣)، كما ذهب إلى ذلك ريفاتير ولوتمان وروبرت شولز.

وهذا التحول في مفهوم الفن والأداة، أدى إلى أن "يتخلى الشعر المعاصر عن المفهوم الابستمولوجي للفن، وكذلك عن الاهتمام العاطفي والأخلاقي فيه، ولم يعد التوصيف الأنطولوجي للفن صالحا له، ذلك الذي يتعامل مع الفن بصفته شبيها للواقع، كما تخلى عن التقديس الرومانسي للفن، ويظل التوصيف المحبب إليه هو التوصيف الكوزومولوجي: الفن هو لعب الكون في ذاته"(١٤)، كما يقرر علاء عبد الهادي. وبعد أن "تسارعت التفجيرات التعبيرية، في شكل انزياح نوعي لمفهوم اللغة الشعرية، يبتكره الشاعر استجابة لمخيلة تجاوز مألوف

المصطلح النقدي السائد"(١٥)، تعرض مفهوم النوع الأدبي للخلخلة، و"ظهرت عدة أصوات في القرن العشرين تعترض ضد سلطة الجنس الأدبي على نحو ما تبين مقاربات بارت وبيتور وموريس بلانشو، والذين أكدوا جميعا على كتابة أدبية لا تعترف بالحدود الأجناسية(١٦)". كما في اعتراف رينيه ويلك بأن "التمييز بين الأنواع الأدبية لم يعد ذا أهمية في كتابات معظم كتاب عصرنا.. إلى حد صار معها المفهوم نفسه موضع شك"(١٧)، وهذا يقتضي وقفة عجلى.

جنس أم نوع Genre ؟ عربيا، تبدو إشكالية متقدمة نسبيا، فقد تعرض لها مُحَمَّد مندور، الذي ردها إلى مقولات أرسطو، ولم ير مانعا من استخدام كلمة (جنس ونوع)، وأكمل:"وإن كنت أفضل لفظة فنون، لأنها مرتبطة بالقيم الجمالية التي تميز الأدب"(١٨)، ويرى الباحث أن عدول مندور عن (جنس ونوع) إلى (فن) هو متابعة للتقليد التراثي، والأهم أنه يستخدم اللفظين في سياق يوحي بالترادف، وهذا ما عليه كل المعاجم إذا تحدثت عن Genre وتترجمه بأنه جنس (نوع) أو نوع (جنس)، ودائما يأتي أحد اللفظين تابعا وكأنه بدل. ورجوعا إلى الدلالة المعجمية، ذكر ابن منظور أن "الجنس أعم من النوع" وفي مادة (نوع) أكد المعنى بقوله "النوع أخص من الجنس"، ومن ثم ذهب الباحث إلى اعتبار (الشعر) – بالعموم – بمثابة الجنس، وما يقع تحته من تصنيفات، مثل (الشعر العمودي) و (الشعر الحر) و(قصيدة النثر)..الخ بمثابة أنواع. ولما كان ديون "مهمل تستدلون عليه بظل" ينزع إلى (قصيدة النثر)، فهو (نوع) من (جنس) الشعر.

وبعيدا عن مصطلح (جنس/نوع) يبدو أن مفهوم النوع Genre يتعرض للهجوم من أمد، ففي كتاب "الاستطيقا" يذكر بنديتو كروتشه عام ١٩٠٢ بعد هجوم حاد على مفهوم النوع أنه "لن تقوم له قائمة"(١٩)، وهذا ما أكده رينيه

ويلك وميدفيديف في كتابه "حول المنهج الشكلي في علم الأدب"، وإيريك كوهلر في كتابه "نظام الأجناس ونظام المجتمع"، بعد أن جعله مظهرا أيديولوجيا بحتا وأن "أي جنس من الأجناس يحرض القارئ على تبني وجهة نظر ورؤية للواقع تتمشى مع مصالح جماعة معينة". وأصبح مفهوم النوع "اليوم يوضع مضمونه موضع الشك والريبة من كل حدب وصوب"(٢٠). هذا برغم الأهمية التي يلحقها الدارسون بمفهوم النوع وضرورة وجوده، ويذهب دانيال تشاندلر في مقاله "مقدمة في نظرية الأجناس" إلى أن "المصطلح يستخدم على نطاق واسع في البلاغة والنظرية الأدبية، ونظرية وسائل الإعلام، ومؤخرا في علم اللغة، للإشارة إلى نوع مميز من النص"(٢١). وفي تعريف Genre كما ورد في قاموس ميريام وبستر الشهير بأن "النوع: فئة من العمل الفني أو الموسيقي أو الأدبي تتميز بأسلوب أو شكل أو محتوى خاص"(٢٢). وهذا "التميز" Characterization الذي حدده معجم وبستر هو القيمة التي من أجلها نلجأ إلى "مفهوم النوع" كما ذهب إلى ذلك بيتر ناب وميجان واتكينس في كتابهما "النوع والنص والنحو"، حيث ذهبا إلى "تعريف النوع (كفئة نصية) نظريا على أنه تجريد أو تصنيف للنصوص (السجلات)، من واقع الحياة اليومية..وتصنيف الأنواع وفقا لغرضها الاجتماعي ويتم تحديدها وفقا للمراحل التي تمر بها لتحقيق هذا الغرض"(٢٣)، وهذا ما يؤكده معظم الباحثين العرب الذين تعرضوا "للنوع"، فالنوع الأدبي ،في النهاية، إنما هو أحد تجليات القوانين الجمالية وأحد تجسّداتها في زمان ومكان معينين.

من أهم الأمور المترتبة على زعزعة مفهوم النوع، غياب الحد الفاصل بين (الشعر والنثر) و(الشكل والمعنى)، بعد أن تم اختزال (الفن القولي) إلى لغة، وكما أكد جادامر في "فلسفة التأويل": "الوجود الجدير بالإدراك والفهم هو اللغة"(٢٤)، وهذا ما يؤكده فلاسفة الهرمينوطيقا، مثل بور ريكور وروبرت

شولز، وعلماء الألسنية، وحتى هذه (اللغة) ليس فيها إلا (معنى محتمل)كما في تأكيد كرستيفا "بأن شكل المحتمل هو شكل المعنى، فأن يمتلك موضوع ما معنى يعني أنه محتمل (دلاليا وتركيبيا). وكونه محتملا ليس غير كونه ذا معنى. وإذن، بما أن المعنى (خارج الحقيقة المتداخلة) أثر متداخل خطابيا، فإن الأثر المحتمل مسألة علاقة بين الخطابات"(٢٥). و"مسألة العلاقة بين الخطابات" هي التي عليها التعويل كله، وليس الخطابات ذاتها، ومن ثم أمكن الحديث عن السرد في الشعر، وشعرية السرد، وشعرية الرواية وشعرية الحبكة وشعرية الشخوص..الخ. وذاب الشكل في المحتوى، وتحدث الشكلانيون عن (محتوى الشكل)، وهذا ما أكده علاء عبد الهادي بقوله "فالحدود بين ما يسمى الجملة الشعرية والجملة النثرية غائمة"(٢٦)، وأعلن في صراحة، "إن زمن الشعر الحالي قد بدأ يميل أكثر إلى الاستقرار على..هيمنة النثر الذي انقسم إلى نثر سردي ونثر شعري، بدأ الاستفادة تدريجيا من شكول السرد، فظهر ما أنظر إليه الآن باسم الشعر السردي"(٢٧). وبغياب هذه الحدود الفاصلة "تتداخل الأنواع" أو مظاهر منها، و"هو ما يمكن أن نطلق عليه – قياسا على تراسل الحواس – تراسل الفنون"(٢٨). وبرغم كل ذلك يظل الاعتراف بسلطة النوع واقعا، "فما من جملة، ومن باب أولى، ما من ملفوظ، وما من نص يفلت من حكم مواصفات الجنس"(٢٩)، إذ يظل هذا المكتوب معلنا انتماءه إلى النوع الأدبي: الشعر. ويعمل تداخل الأنواع (النوعين، نثر وشعر) بدءا من عنوان النوع هنا: قصيدة النثر، وهي تسمية "تحمل في طيّها ما يسمى على المستوى البلاغي الإرداف الخُلفيّOxymoron الذي يدل على تناقض ظاهري بين عبارتين أو بين كلمتين لإثارة الإعجاب، فهذا التناقض الظاهري هو عين حقيقتها"(٣٠).

هذا النوع (الهجين) يصعب التعامل معه بالمعايير التقليدية، لأنه لا يحقق هذه المعايير، ومن ثم يحتاج إلى تعديل "مفهوم الشعر"، وهذا ما أكده علاء عبد الهادي بقوله: "وأتفق مع رأي لوتمان على أنه (إذا قنع كل من المبدع والمتلقي من تلك المظاهر النصية بذلك الحد الأصغر الذي لا يُعدّ النص شعرا من دونه، تحقق وجود الشعر). إن الشاعر يحاول الوصول ببنية النص إلى هذه الغاية، بل إنه يذهب أحيانا إلى أبعد من هذا الحد حين يضع في عمله عددا من المقاطع التي لا تكاد تُحسب شعرا إلا بفضل اندراجها ضمن نسق نصي أكثر رحابة واتساعا، وهو النسق الذي يحظى – كما أشرنا– بحد اصغر من السمات الشعرية المنتقاة، وإن كانت هذه المقاطع لا تكاد تميز بشيء عما ليس بشعر، إذا تناولها الشاعر بمعزل عن النسق الذي اندرجت فيه. هذا التنظير يقيم مفهوم النص الشعري على العلاقات بين الشعر والسرد والنثر وليس على الحدود"(٣١). وعلى هذه الإشكالية تشتغل السيميائيات النصية، معترفة بأن هذا يحتاج إلى مهارة، وأن "الجهد المبذول في جعل نص شعري قصيدة يتطلب زيادة في الطاقة تفيض عن إفشال التأويلات النثرية. وإذا لم يجهد القارئ نفسه في مشهد نثري، فلن تحضر القراءة الشعرية. والمهارة التي يتطلبها التأويل الشعري تتضمن اهتماما قويا بالمعنى النثري مقرونا بالاستعداد للاندفاع وراء المعنى النثري لتوليد معان جديدة. وهذا يعني، بعبارة سيميائية، أنه تمكن إعادة صياغة أية شفرة راسخة في التأويل، سواء كان نحويا أو معجميا"(٣٢).

مفهوم النص: لعل اكبر تحول نوعي في الخطاب النقدي المعاصر يتمثل في (مفهوم النص). تحول النص من اعتباره موضوعا لغويا تقليديا يمتلك معنى حرفيا وحيدا، يشير إلى شيء له وجود أنطولوجي ناتج عن علاقة ثابتة بين الدال والمدلول، بسبب متغيرات كثيرة وإرهاصات، بعد أن بحث النقد

التاريخي في: من أين يأتي النص؟، واجتهد النقد البنيوي في تحديد: كيفية تركيب النص، وأصبح يُنظَر إليه على أنه ممارسات عبر لغوية Trans Linguisticصُنِعتْ لتقرأ، وكما عبر جادامر: "ماذا تعني الكتابة إذا لم تكن مقروءة؟"(٣٣)، وهذه القراءة – في ذاتها – خاوية من القيمة، فهي "تمثيل" أو "مثلنة، لا توجد لا في الواقع الاجتماعي ولا الواقع النفسي، إنها وحدة معنى خالصة بلا موضع فعلي"(٣٤). وهذا الذي يقوله بول ريكور يتردد بصيغ شتى، فيذهب بورس إلى أن "كل خطاب يدل على ما يدل عليه لسبب وحيد هو أننا نفهم أن له هذه الدلالة"(٣٥).

ويبرز دور القارئ، وبكل يقين فإن "كل عمل فني يترك للشخص الذي يستجيب له منطقة حرة معينة و مساحة يملؤها بنفسه"(٣٦). ويسمي إنجاردن هذه المساحة المفتوحة ب–" مواضع اللاتحدد أو اللاتعيّن"، و يكون من الطبيعي بسبب اختلاف القراء اختلاف تقدير الفجوات في النص، ويقرر بارت ببساطة"إن هدفنا هو التوصل إلى أن نتصور ونتخيل، ونعيش تعددية النص، وانفتاح دلالته"(٣٧). وهذا الذي يتوصل إليه القارئ هو المعنى، لكنه هنا مغاير لمفهوم المعنى(سابقا).

هذا الكلام المختزل، يدفع بشدة إلى "الطبيعة التناصية للنص، (والتي) تعني أن دواله تعرض دائما: المكتوب / المقروء من قبل"(٣٨). وكما يؤكد شولز "فالنصوص تنبثق من نصوص متداخلة أخر، أو من قوالب يقدمها الموروث المتواتر"(٣٩)، ومن ثم يصبح النص ليس إلا "منفذ نص على نصوص أخرى، وأنساق أخرى، وعلامات أخرى، ما يكوّن النصَّ هو التناص"(٤٠).

ومثلت جهود كرستيفا الصورة النهائية لهذه النقلة النوعية لمفهوم النص. لقد ساهمت في "الانتقال من الثنائية (ثنائية الدليل) إلى الإنتاجية (العابرة

للدليل)" (٤١). وهذا هو الوجه النهائي لمفهوم النص، إذ يصبح النص: إنتاجية Productivity .

بهذا تنطلق كرستيفا من رفض فكرة ""لنص المغلق"، التي روج لها الشكلانيون وتقف على الجانب الآخر تماما، فليس ثمة شيء جاهز في الكتابة. أنها ليست أكثر من كرنفالية. وعليه فإن" أي نص يكون ممكنا فقط من خلال عملية معينة للقراءة. وما يكون منتجا في لحظة القراءة يمكن إعزاؤه إلى التبادل أو التفاعل للتمظهر المادي للنص الشامل عن طريق جمع النصوص التي جلبها أو حملها القارئ إليه"(٤٢). وبدون هذا لن يكون ثمة معنى ما للنص. وتمثل هذه النقطة أخطر المساهمات التي قدمتها كرستيفا، والتي تقود إلى فكرتين جوهريتين:

أ - **التعدد الدلالي**: "وهذا يعني أن الكلمة (الدليل) تنفصم وتصبح عرجاء، فالدال يعين على الأقل مدلولين. والشكل يحيل على الأقل على مضمونين. والمضمون بدوره يفترض على الأقل تأويلين. وهكذا دواليك. أما عناصر هذا التحدد فكلها محتملة ما دامت مجتمعة تحت نفس الدال ،أو نفس الشكل أو المضمون(وهكذا إلى ما لا نهاية). فالتعدد الدلالي يسقطنا في الدوار، أي في ركامية المعنى التي يفور الكلام المحتمل (الدليل) في نهاية المطاف، داخلها،..، إن الوحدة الدالة تنقسم إلى قرينتين تكون إحداهما فقط حاملة للمعنى، بينما يكون الجمع بينهما ممكنا بنقل هوية تحصل على مستوى الإشارة المحرومة من الدلالة"(٤٣).

ب - **التناص**. ويمثل التناص قمة التحول في مفهوم النص، ففي حين نظرت الشكلية، إلى أن الشعرية تكمن في قيمة النص في ذاته، وتركيباته البنيوية، وأنساقه الداخلية التي تحدد أدبيته، وبذلك تكون الشعرية صفة قارة في النص، ذهبت كرستيفا إلى زعزعة هذا اليقين باعتبار أن النص "جهاز عبر

لغوي (لساني) يعيد توزيع نظام اللسان بواسطة الربط بين كلام تواصلي يهدف إلى الإخبار المباشر وبين أنماط عديدة من الملفوظات السابقة عليه أو المتزامنة معه" (٤٤).

ولم يتوقف الأمر عند "التناص"، بل ذهب جيرار جينت إلى أبعد من هذا. ففي أول جملة في (جامع النص) يقول: "ليس النص هو موضوع الشعرية، بل جامع النص، أي مجموع الخصائص العامة أو المتعالية التي ينتمي إليها كل نص على حدة(٤٥)". وبذلك يتم توسيع مفهوم النص إلى ابعد مما يمكن احتماله، وفي مقاله الذائع (من النص إلى العمل) يخرج القارئ بأن كل شيء يقترب من النص – من قريب أو من بعيد – يعيد تشكيل "الدلالة" في النص المكتوب. وليس فقط النص السابق أو "النص الجمعي" كما أطلق عليه ضمن ما أطلق عليه"العتبات"(٤٦)، ومن خلال تقسيمات وترسيمات متعددة، لا تصبح "دلالة الكلام" (إن بقيت له دلالة) مرتبطة به، فهذا زمن ولى، لقد كان ذلك في "القرون الوسطى.. فقد كان كل عنصر يقوم بالدلالة في علاقة مع عنصر آخر.. وجاءت النهضة بالدليل المزدوج (مرجع – ماثول – دال – دلالة).. أما العصر الثالث الذي يبدو أنه استيقظ من خلال الطليعة الأدبية وفي بوتقة علم غير وصفي (وبالتالي غير تحليلي) أو أكسيومي، فإنه يتحدى الدليل والكلام ويستبدلهما بالسيرورة أو تسبقهما"(٤٧)، بحسب كرستيفا.

وبإيجاز يصبح مفهوم النص (في صورته النهائية) شيئا ينتجه المتلقي من خلال التأكيد على نسبية (أو اعتباطية Arbitrary) العلاقة بين الدال والمدلول والمحاربة الواضحة لفكرة ثبات المعنى . وهذا التحول إن لم نأخذه بالحسبان في دراسة الشعرية الحديثة، فلن نتوصل إلى "المعنى" أبدا، هذا المعنى الذي غاب وشرد عن الدوال باحثا عن مرجعية لن يجدها إلا في حال إذا تطوع القارئ ومنحه هذه المرجعية، وهي مرجعية فردية ومزيفة ووهمية ومؤقتة.

هذه هي المرجعية الثقافية التي تشكل الإطار الثقافي للديوان وللشاعر. ففي كتابه الرائع – جدا – "قصيدة النثر والتفات النوع" سرد لسيرته الأدبية، وكيف يبني مفاهيمه الأدبية – النقدية، وكيف يؤسس رؤيته الشعرية، وكذلك: كيف يكتب دواوينه. وفي هذه السيرة نجد الغالب على أفكاره (بشدة) نفس النقاط التي سبق ذكرها. ومن ثم يذهب الباحث إلى ضرورة استحضار هذا الإطار الثقافي الذي يتحرك فيه الشاعر، كي يتمكن من فهم الديوان.

في ضوء هذه المدونة النقدية (ما بعد الحداثية) كتب علاء عبد الهادي ديوان "مهمل تستدلون عليه بظل"، محاولا تأسيس فعل شعري تجريبي جديد، كما يؤكد ذلك بحديثه عن تجاربه في دواوينه العشرة، إذ يطمح في كل ديوان إلى تقديم ممارسة تجريبية غير مسبوقة، ولا يستثمر هذه التجريبية في عمل لاحق. وفي ديوان "مهمل" – كما يبدو من خطابه النقدي – حاول كتابة شعر (ضد) الشعر، يقاوم سطوة تقاليد النوع الشعري، ليس فقط التقاليد الموروثة، بل كل التقاليد التي أرستها التجربة الشعرية العربية قديما، وحديثا. أراد الشاعر أن يؤسس هذا الديوان تقاليده الخاصة به هو، من خلال مقاومة سلطة النوع(= قصيدة النثر)، وذلك من خلال تكنيكات شعرية وظفها الشاعر بمهارة، كي يخرج هذا الديوان (شعرا) يتحدى الشعرية السائدة. يختار الباحث خمسة مظاهر، يفردها بالدرس كما يلي:–

١ - **الشعر السردي** يتأسس هذا المظهر (من مظاهر مقاومة سلطة النوع) على مفاهيم جديدة تحل محل مفاهيم قديمة في مقدمتها:

أ - **الكتلة النصية بدل النص.** ولأن النص ينفتح (وهذا أصل فيه) على أنواع أدبية أو فنية متعددة، فسوف يكون من ضمن عناصر بناء النص سمات وأساليب يستعيرها النص من خارجه، مثل الصور والأيقونات والرسم والموسيقى وطبوغرافيا النص..الخ. وفي هذه الحالة يتم الاستعاضة عن

المفهوم القديم (نص Text) لأنه مرتبط "بالمكتوب" فقط، أما هنا فإن "المكتوب اللغوي" مجرد عنصر، ومن ثم يأتي مفهوم الكتلة النصية Textual Block بديلا مقنعا.

ب - **النص الشعري بدل القصيدة.** وذلك لارتباط مفهوم القصيدة بحمولة تراثية محددة، يكون إسقاطها على (الكتلة النصية) نفيا للكثير من سمات هذه الكتلة. بعد أن أصبح النص الشعري (وليس القصيدة) بالمفهوم الجديد (الذي يشير إلى كتلة نصية وليس إلى نص) "يتسم ببنية لا تخاصم السرد، فثراء النص الشعري فيه يظهر على مستوى النص كله. ومن الممكن من خلال هذا المفهوم أن يحوي النص الشعري – ولا أقول القصيدة – مقاطع والتفاتات نوعية، تخدم الأثر الشعري الكلي للنص، ولكنها تنحرف على مستوى الجملة عن مقاطعه الشعرية الشكلية الواضحة، ذات المباشرة الإيقاعية، وإن انتظمتها جميعا بنية سردية ما"(٤٨).

ج- - **الشعر السردي مقابل السرد الشعري**. وتحظى هذه النقطة بتفصيل عنده، فمن خلال تقسيمات منطقية تنتظم السرد والنثر والشعر، ومن خلال ملاحقة عنصر الزمن باعتباره ما يفرق بين النوعين (الشعر السردي والسرد الشعري) حيث نجد النوع الثاني "مترابطا على نحو سردي قوي، له بنية زمنية سببية، وشكل سردي وحكائي متماسك"(٤٩)، أما النوع الأول فهو كما يقول الشاعر عنه: "إن القوام الزمني في مفهومي عن الشعر السردي له شروط إنتاج مختلفة عن البنية الزمنية السردية المتماسكة في السرد الشعري، في أنواعه المعروفة القديمة بخاصة، وذلك لاتسام الشعر السردي في تعريفنا ببنية زمنية غير سببية،..، بنية زمنية حرة تخاصم السببية، لكنها قادرة على ضم النص – في الآن ذاته – في لُحمة واحدة"(٥٠).

والذي يوقع هذا الشعر السردي ضمن النوع (الشعري) هو اعتقاد القارئ في أنه (شعر)، لأنه (كتلة نصية) في أحسن أحوالها تكتفي بامتلاك "الخواص الأساسية المميزة للنص الشعري"، ويكون جهد الشاعر منصبا على تحقيق العلامات المعنية التي تتيح إمكانية الاعتراف بشعرية النص، وذلك من خلال تحقيق (على الأقل) الحد الأدنى الذي لا يُعدّ النص شعرا بدونه. ويذهب الشاعر إلى أبعد من ذلك، حيث يمكن للشاعر أن "يضع في عمله عددا من المقاطع التي لا تكاد تحسب شعرا إلا بفضل اندراجها ضمن نسق نصي أكثر رحابة واتساعا، وهو النسق الذي يحظى – كما سبق – بحد أصغر من السمات الشعرية المنتقاة، وإن كانت هذه المقاطع لا تكاد تتميز بشيء عما ليس بشعر، إذا تناولها الشاعر بمعزل عن النسق الذي اندرجت فيه. هذا التنظير يقيم مفهوم النص الشعري على العلاقات بين الشعر والسرد والنثر وليس على الحدود"(٥١).

والمحصلة التي تقع بين يدي القارئ هي شعر سردي ممزوج لا يمكن، بحسب الشاعر، فصل عناصره، دون الإخلال بالحس الشعري الكلي للنص، ذلك لأن تبئيره الأساس قائم على نحو الخطاب الشعري، الذي يتسم ببنية لا تخاصم السرد. وهذا الشعر السردي (وفق هذا المفهوم) يقاوم سلطة النوع الأدبي التي تؤسس الإطار المرجعي الثقافي للقارئ العادي، ولن يتم تأسيسها (هنا) إلا بموافقة نفس القارئ على أن يتخلى عن هذه (المفاهيم) من أجل تقبل نوع آخر من سلطة مفاهيم شعرية جديدة، ولمعرفة كيف يتحقق هذا في الديوان يتوقف الباحث عند أول نص شعري: "أصل الأنواع".

نزع من على قدميه الضمادتين

وبعد أسبوع واحد

سينزع الطريق أيضا

فلا يتبقى إلا الهدف

لأنه لا أحد

لا أحد يشك يقينا..في الصفر

لا أحد يشك،

أيها الجهلة،

في اللاشيء،

رغم أهميته. (الديوان/٢٣)

وفق ما سبق، هذا (نص شعري) يحوي (كتلة نصية) تعتمد على (الشعر السردي). "عندما نقرأ قصيدة، فإنه لا يحدث لنا أبدا أن نسأل عن الشخص الذي يريد أن يقول شيئا ما لنا ولماذا يقول لنا ما يقوله فنحن نكون موجهين كلية نحو الكلمة على نحو ما تكون ماثلة في القصيدة. فنحن هنا لسنا مستقبلين لشكل ما من الاتصال قد يصلنا من هذا الشخص أو ذاك. فالقصيدة لا تكون ماثلة أمامنا كشيء يوظفه شخص ما ليخبرنا بشيء ما. أنها تكون ماثلة هناك بشكل مستقل عن كل من القارئ والشاعر على السواء. فالكلمة هنا تبقى مكتملة بذاتها بمنأى عن أي عملية قصدية"(٥٢). إذن: ماذا نجد في هذه (الكتلة النصية)؟. ينفتح عنوانها (أصل الأنواع) على أعمال داروين، والميراث الثقافي الإشكالي الذي أثاره سابقا. وهذه إشارة خارج إطار النص الشعري، قد تجعل للنص إحالة ما، لكنها إحالة واهمة، إذ يرى موكاروفسكي "أن العلاقة التواصلية بين العمل الفني والشيء المرموز إليه لا تملك قيمة وجودية، وإذا كان العمل الفني يحاول توكيد ذلك. لا نستطيع أن

نفترض أصالة وثائقية لموضوع العمل الفني مادمنا نقيم العمل كنتاج للفن"(٥٣). هنا لا يمكن الفكاك (نظريا) من (أصل الأنواع) وبنفس اللحظة فإن استحضار (أصل الأنواع) غير معترف به. وندخل عالم النص الشعري من خلال السرد. وأول سطر (نزع من على قدميه الضمادتين) يواجه القارئ ويحدد (موضوعا أوليا) للعمل. ثمة إشارة محتقبة من التاريخ الثقافي (أصل الأنواع) وثمة علامة تهيئ لفكرة موضوع محتمل للنص الشعري. وكما يرى موكاروفسكي "يقوم الموضوع منذ اللحظة الأولى بوظيفة الناقل لمعنى العمل". ولكن مواصلة القراءة توحي بأنه (موضوع خادع) فباقي السرد يتجاوزه بعد السطر الثالث. وهنا، ما الذي يقوم بوظيفة الناقل لمعنى العمل؟. تذهب السيميائية إلى أن الموضوع يشكل قيمة تواصلية لربط القارئ بالنص، وفي حالة فقدان الموضوع (كما هو هنا) فإن "الطاقة التواصلية المسهبة للفنون التي بلا موضوع تكمن في الخاصية السيميائية الفعلية للعناصر (الكلية). وإذا شئنا الدقة ينبغي أن نقول إن البنية – في كليتها – تقوم بدور المعنى، حيث يدور المعنى التواصلي Communicativeللمعنى الفني. أما موضوع العمل فيلعب دور (محور التبلور) بالنسبة للمعنى الذي بدونه سيبقى غامضا"(٥٤). وتلتقي هذه الفكرة (تماما) مع فكرة الشاعر عن (الكتلة النصية) حيث المعنى (كلي). وذلك من خلال تعطيل الإحالات المنطقية، لاندراجها ضمن (نوع أدبي) يعلي من قيمة الوظيفة الشعرية، ويجعلها المهيمنة.

لذا، نواجه (كتلة نصية) تعتمد على سرد شعري قائم على التناقض الزمني، فيمكن أن تشكل الأسطر الثلاثة الأول وحدة زمنية، والسطر الرابع وحدة مستقلة، والستة الأخيرة وحدة مستقلة. ويكون ترابط هذه الوحدات، بحسب فان دايك، "بعضها مع بعض ترابطا براجماتيا بسبب الأحداث اللغوية

التي تحققها"(٥٥)، وهذا شيء يمنحه القارئ لها من خلال ملء فراغات التأويل، بحسب استجابة القارئ، وهو عمل فردي يعارض ثبات العلاقة بين الدال والمدلول، وثبات المعنى أو المدلول المتعالي، إذا استخدمنا مصطلحات دريدا.

ويعتمد الشعر السردي على سيرورة الزمن في النص وفق "بنية زمنية غير سببية" – كما ينص الشاعر – وفي (أصل الأنواع) يقدم المقطع الأول بنية سببية (نزع..وبعد أسبوع..سينزع)، وربما كان الارتباك المعنوي، (وهو مدخل السرد هنا إلى الجمالي) يتمثل في مفعول الفعل (نزع)، ففي الفعل الأول إحالة منطقية(نزع..الضمادتين) والفعل الثاني (سينزع الطريق)، هنا استعارة، وهذا الفرق في الإحالة لا يعوق سببية الزمن في المقطع الأول. أما المقطع الثاني (فلا يتبقى إلا الهدف)، والزمن مطلق غير محدد (برغم أنه فعل مضارع). والمقطع الأخير الفعل مضارع (يشك)، والزمن مطلق (فلا أحد يشك..في الصفر ..في اللاشيء)، ومن ثم تنعدم السببية الزمنية بين المقاطع. ومن جهة ثانية فإن هذه "الثرثرة" حول ماذا؟. لا شيء..فلا شيء (محقق) يدور حوله الكلام، لا شيء يساعد القارئ على بناء الإحالة، ولا يكون من شيء لإنقاذ النص الشعري من هوة السقوط في "الثرثرة" إلا القارئ عبر "إغلاق انفتاح المفاهيم العامة المتعلقة بالجنس الأدبي" كما يرى بول ريكور. وعبر مفهوم (الندرة) كما يقدمه فادن دايك، والذي يذهب إلى "أن ندرة نص ترتبط بندرة الوقائع الممكنة في عوالم ممكنة ارتباطا وثيقا. وبعبارة أخرى: يشترط تفسير النص تفسير العالم. وكذلك فإن جوانب فهم النص تلك يمكن اختبارها امبيريقيا على نحو يمكن أن يفترض من خلاله أنه كلما كان الزمن ضروريا لقضايا متباينة قلت علاقاتها بقضايا كبرى وقضايا صغرى، وأطر متحققة وتوقعات مستنبطة منها، وبسبب الأساس البراجماتي – الاتصالي العام، وهو أن مستخدم اللغة يمكن أن يتوقع أن نصا ما

هو منطوق لأساس نصي صحيح، ويمكن أن يفسر ويقصد لذاته، يجتهد في البحث عن المعنى مع تتابعات غير مترابطة أو غير معقولة على ما يبدو أيضا، أي: محاولة بناء علاقات ترابط غير مباشرة – موضوع معين – تجعل التتابع مفهوما في وقت لاحق أيضا"(٥٦).

وقصد بناء "علاقات ترابط غير مباشرة" يمكن إدراج العنوان كوحدة رابعة إلى وحدات النص الشعري (هنا)، ومن خلال ربط الوحدة الأولى (العنوان) بالوحدة الرابعة، يمكن استكناه إحالة ما، فإذا كان داروين يرى أن (أصل الأنواع) هو الأميبا وحيدة الخلية، وعنها نشأ كل هذا التطور، ففي النص نجد (اللا شيء والصفر)، فهل هذه إشارة عدمية فلسفية إلى (أصل الأنواع) من وجهة نظر الشاعر؟. هل هذا هو الذي يبنيه القارئ؟ والذي تؤكده الدراسات النصية السيميائية الحديثة، يرى جينت "أن تجاور بنيتين مختلفتين يدفعنا، من جهة، إلى التساؤل عن طبيعة كل منهما، كما أنه من جهة أخرى، يسلمنا إلى البحث عن العلاقة التي تربط بينهما. يفترض سؤال العلاقة والطبيعة دخول عالم النص بالنظر إلى مختلف بنياته التي يتشكل منها. وانطلاقا من معاينة بداية النص وصولا إلى نهايته، نجد أنفسنا ننتقل بين البنيات في تجاورها وتباعدها وفي تآلفها واختلافها، وأخيرا في انتظامها مجتمعة"(٥٧). وبناء عليه، فإن وحدة العنوان تحمل ميراث داروين، و(كتلة النص) لها إيحاء بأن (الصفر واللاشيء) شيء. ومن تتابع هاتين الوحدتين، كما تذهب النصية، نبني (المعنى الشعري)، فقد أكد فان دايك "أن الأساس العام الذي يحدد أننا يجب أن نقول في تتابع ما شيئا ما جديدا، باستمرار يطرحه القيد القائل بأن محمولات من جمل متوالية يمكن أن تترابط مفهوميا، ولكن لا يجب في العادة أن يماثل بعضها بعضا أيضا"(٥٨).

لا تحقق كل النصوص الشعرية في الديوان خاصية (الشعر السردي) كما وضحها الشاعر نفسه في نصه الموازي (قصيدة النثر)، برغم توافر السرد، ومثلا في نص Truth And Method :

دودة القطن

دخلت مطعما في الطريق

كان نحيلا

ولم يكن فاخرا

فأمرت النادل

ضع على المذيا ع عصفورا

وقدم طعاما طازجا

ثم جلست

على أبيض وثير

تأكل وجبتها في هدوء

حتى جاءها المزارع

هذا الذي

شوه سمعتها كثيرا

عراها

ثم اغتصب الطعام

ولم يخبرها السبب (الديوان/ ٣٠)

أكد علاء عبد الهادي في (قصيدة النثر) على أن أهم سمة للشعر السردي هي اتسامه ببنية زمنية غير سببية، وفي هذا النص نجد البنية الزمنية هكذا: (دودة القطن، دخلت، فأمرت: ضع، وقدم لها، ثم جلست تأكل، حتى جاءها المزارع، ثم اغتصب الطعام، ولم يخبرها السبب).هنا ترابط سردي قوي، والنص يعتمد بنية زمنية سببية، وله قوام سردي وحكائي متماسك. ومعلوم أنه "يتشكل الزمن عن طريق السرد، بينما يتشكل المكان عن طريق الوصف"(٥٩). وهذا ما تحقق في النص. يقدم النص تشكيلا زمنيا سرديا، ووصفا مكانيا.

من المفيد أن نذكر هنا أن مفهوم السرد يعاني حالة من التشويش كما يظهر في مادة Narrative (السرد – الحكي) لجيرالد برنس، ويمكن إيجازه بأن السرد رواية حدث، ولكي لا يكون السرد مجرد وصف حدث قام بعض السرديين بتحديده بوصفه سردا على الأقل لحدثين حقيقيين أو خياليين (أو موقف واحد وحدث واحد) لا يفترض أحدهما منطقيا أو يستلزم وجود الآخر، ولكي يتم التفريق بينه وبين سرد سلسلة عشوائية من المواقف والأحداث، جادل السرديون بأن على السرد أن يضم موضوعا متصلا، ويشكل كلا"(٦٠). وهذا هو عصب النثر السردي، وربما ما يدفع بالسرد (النثري) هنا إلى مجال (الشعري) وجوده ضمن (كتلة نصية) تجبر القارئ على تلقي العمل باعتباره شعرا.

ربما أمكن تعديل عبارة الشاعر: "بنية زمنية غير سببية" في هذا النص إلى بناء زمني غير منطقي، وخيالي، يفترض "عوالم ممكنة" – وفق مفهوم فان دايك – يحدث فيها هذا السرد حيث يتم إسناد أحداث عجائبية إلى دودة القطن، فهي التي تقوم بالأحداث في الأسطر العشرة الأولى، وهذا الحدث الأول،

وباقي الأبيات تقدم حدثا ثانيا يمثل انتهاكا للحدث الأول، وكل هذا تحت اسم (Truth and Method)، وهو كتاب ذائع لهانز جورج جادامر، وله عنوان فرعي (الخطوط الأولية لتأويلية فلسفية)، ويمثل العنوان تناصا مع هذا الكتاب، المرجع في التأويل، فهل يمثل النص (الشعري) تأويلا لعلاقات غير متكافئة في الحياة بين كائنين (الدودة والمزارع) يمثل أحدهما الضحية والثاني الجلاد، في حدث يتسم ببساطة وكأنه تلقائي. إذا كان هذا يمثل "الخطاب" المرافق لهذا "السرد" فهذا ما تسمح به الألسنية وتحبذه، "والحاصل أن دلالة خطاب متلفظ به، في حكم باختين، ليست كامنة في الكلمة ذاتها، ولا في ذات المتلفظ بها، لكنها وليدة التفاعل القولي Interactive Verbal الجاري بين مرسل الخطاب ومتلقيه، وهي بمثابة الشرارة الكهربائية التي لا تقدح إلا باحتكاك قطبين متضادين"(٦١).

٢ - **التناص** : يمثل التناص في الديوان أحد أهم البنيات الكبرى، وأحد أهم ملامح مقاومة سلطة النوع الشعري. وكما أكدت كرستيفا في أكثر مناسبة وأكثر من سياق وبأكثر من صيغة ما يدل على انفتاحه وتداخله مع نصوص وخطابات أخرى. ومن ثم أكد النقاد فيما يشبه الإجماع على "أن النص الأدبي هو إعادة إنتاج وليس إبداعا محضا"(٦٢).

وكان حضور جينت لافتا ، حيث نقل الاهتمام من النص إلى جامع النص(كما سبق). وكان هذا إيذانا بعهد يسمح بالدخول إلى عالم النص، لكل "المصطلحات التي يوجد بينها تداخل في الدلالة على مظاهر نصية قابلة لأن تلعب وظيفة الشروع في النص، وبالتالي تكون بمثابة عتبة له، ومن هذه المصطلحات: المطلع والافتتاحية والمقدمة والتنبيه والتوطئة والتمهيد والمدخل والإهداء والشكر، بل يمكن أن نذهب بعيدا في فهم دور العتبة لتشمل ذلك

أيضا: العنوان ومحتويات الغلاف وكل العبارات والأقوال الاستهلالية المقتبسة، التي يفضل كثير من الكتاب تصدير أعمالهم بها، وتكون لها علاقة مباشرة بموضوع النص وأبعاده"(٦٣). ويساهم هذا، بشدة، في تفكيك مركزية النص، ونقل الاهتمام إلى الهامش، بل يمكن الذهاب إلى أن الهامش ربما يفوق في قيمته قيمة النص. ومن ثم، يتوقف الباحث أمام أهم ملمحين تناصيين في الديوان: العتبات والعنونة.

أ - **العتبات**: يأتي حديث جينت عن الحوارات والاستجوابات ضمن ملمح نظري شمولي حدده فيما أسماه بالنص العمومي المصاحب، وهو كل نص مواز لا يقع ضمن نفس الكتاب، "وبذلك يكون موضع (النص العمومي المصاحب) في أي مكان، كأن يكون منشورا في الجرائد، أو بالمجلات أو برامج إذاعية.." (٦٤) الخ. وقد يكون سابقا على نشر النص الأصلي، أو معاصرا له، أو لاحقا به، أي: كل نتاج الكاتب دوال سيميولوجية فاعلة في النص الذي تحفه. ومن ثم تأتي ملاحظات علاء عبد الهادي عن تجربته الشعرية في ديوان "مهمل تستدلون عليه بظل" عتبة دالة، حيث يقر بأنه "تخللت هذه الفضاءات السردية فضاءات شعرية، بحيث إن الديوان قد ضم في مجموعه: السرد السينمائي، وقصيدة التفعيلة، وقصيدة النثر، وقصيدت–(ين) عموديت–(ين)" (٦٥).وبالعودة إلى الديوان نجده يضم خمس وحدات كبرى، كل وحدة تحت اسم "عرض"، ويتبع كلُّ "عرض" تنسيقا ما. اعتمد الباحث كلمة (عرض) لذكرها في الفهرس بخط غليظ ظاهر، وكأنها عنوان (الوحدة – العرض)، في حين أن كل وحدة مسبوقة بلفظ يتكرر Delirium (وترجمته: هذيان) في رأس الصفحة، وبأسفل الصفحة (عرض I) بالترقيم اللاتيني إلى نهاية (عرضV) والتي تعني

عرض(٥). ومن ثم يميل الباحث إلى جعل (Delirium – هذيان) عنوان كل وحدة. (وقد أكد الشاعر للباحث موافقته على إخراج الديوان بهذا الشكل وأثنى عليه). يبدأ كلDelirium بعرض نثري مطول، واعتبر الشاعر أن هذا الديوان أكثر أعماله تعبيرا عن مفهوم الالتفات النوعي، "فقد قام الديوان على الاتكاء على الثقافة البصرية عبر اقتراح شعري جديد، يقوم على التفات النص الشعري إلى النص السينمائي، بطرائق كتابة السيناريو، فقد ضم الديوان،..، خمسة نصوص، ضم كل منها عرضا سينمائيا، مكتوبا بلغة الكاميرا..ضم كل عرض من هذه العروض مجموعة من المستويات، مثل المستوى البصري، الذي يرى بعين الكاميرا، والمستوى الصوتي الذي يضم التعليق على حدث، والإشارة إلى بعض الأغنيات التي تقوم بما اسميه الإخبار الاسترجاعي لماض قريب..وهذا ما شمل العروض الخمسة في الديوان، والتي سبقها عنوان واحد هو هذيان"(٦٦) . وهذا العرض كله نثري مكتوب بلغة السيناريو، ويعتمد على التشتيت والقطع.

يسبق العرض الأول صفحة مقتبسة من نيتشه تنتهي بالسؤال الحائر: "هل تفهمونني؟"، وقبلها إهداء "إلى الذين يكرهون أية مسئولية تقودهم إلى أن يكونوا بائسين"(٦٧). ثم في أول لوحة تواجه القارئ: العنوان، نجد في ثلاثة أسطر: (مهمل/ تستدلون عليه بظل/ شعر)، وبحسب كلود دوشي، الذي يقترح ثلاثة عناصر للعنوان(٦٨)، أولا العنوان وهو هنا (مهمل). ثانيا العنوان الثانوي، وغالبا ما نجده موسوما ومعلما بأحد العناصر الطباعية أو الإملائية ليدل على وجهته. وهنا فإن (مهمل) مكتوب بخط أكثر غلظة من العنوان الثانوي (تستدلون عليه بظل). ثالثا: العنوان الفرعي، وهو غالبا يأتي للتعريف

بالجنس الكتابي للعمل. وهو هنا (شعر). وهذا العنوان الفرعي يلعب دورا فارقا في تحييد أفق التلقي وإجبار القارئ على أن هذا الذي يجده في هذا الكتاب (برغم شكله النثري كما في الهذيانات) إنما هو شعر، ولا شيء آخر غير الشعر. ولو غابت هذه اللفظة (شعر) لتأثرت الكتلة النصية، ولأمكن تلقيها على أنها: لا شعر. وقد ذكر عبد الفتاح الحجمري أن "تحليل العتبات يرتبط بالاختيارات التي يقدمها تصور النص الموازي، ولذلك فإن التوجه العام لهذا التصور يأخذ بالاعتبار خاصية التجنّس كمدخل أولي لتعريف علائق النص بالموازي النصي وفهمها في إطار شمولي"(٦٩). وبقدر نجاح المحلل تقع خلخلة الحدود الفاصلة بين الأنواع، ويبدو أن مصطلح (الكتلة النصية) هو خير مفهوم يستوعب هذا الذي سيكون عليه (النص) بعد أن يتمدد ليشمل إنتاج الشاعر وكل ما له علاقة بالنص المكتوب، وهذا من خلال علاقات ذاتية متداخلة Intersubjective تنشأ في وعي المحلل.

وتحظى عتبة العنوان بلغط عميم، إذ يعتبرها البعض ليست ضمن عتبات النص، "فمن الصعب عزله عن النص، أو فهمه بعيدا عن بنيته الكلية، لأنه يمثل بنية افتقار تغني بما يتصل بها من (نص/ متن)، ويؤلف منها وحدة على المستوى الدلالي، بحيث لا يمكن فهمه منقطعا عن نصه، ولا ندرك إشاراته إلا عبر العلاقة بينهما"(٧٠). فإن صح هذا في عنوان الديوان، ففي هذه الحالة يُنظَر إليه بمنظور الرأسمالية على أنه عنوان سلعة، و"أن المجتمع لدوافع تجارية، ولحاجة إلى مماثلة النص بمنتوج، تلزمه رموز الوسم: إن وظيفة العنوان هي وسم، أي تشكيل النص باعتباره سلعة"(٧١). وفي حال أخذ النص كسلعة يرى المختصون أن العنوان لا يعني القارئ، قدر ما يعني الجمهور، و"الجمهور كيان قانوني أوسع من مجموع القراء، لأن العنوان يمكن أن يرتحل على ألسنة أشخاص لم يقرؤوا الكتاب، وهذا ما يدعى بالتلقي العنواني، وبهذا يمكن أن نحدد بدقة أن من يرسل إليه النص هو القارئ، أما الذي يرسل إليه العنوان فهو

الجمهور. فالعنوان يخاطب به بصريا وإشهاريا الكثير من الناس فيتلقونه لينقلوه بدورهم إلى الآخرين، وبهذا فهم يسهمون في دورته التواصلية والتداولية"(٧٢). وعليه فإن سيميولوجيا عنوان الديوان (أو الكتاب عموما) غير سيميولوجيا عناوين النصوص الداخلية.

تحدث بارت عن العنوان: "هذا الإعلان اللغوي الواصف، ذو وظيفة فاتحة للشهية. إنه فتح لشهية القارئ (وهي طريقة منتسبة إلى الإثارة والتشويق) إن السرد سلعة، يكون عرضها مسبوقا (بدعاية منمقة)" (٧٣). في هذه الحال لا يكون ضمن عتبات النص، وبحسب لوي هوك فإنه "تعليمة لغوية صغرى من الترقّبات، أو التوقعات حول النص". وعليه، فليس من الضروري أن يكون الديوان حول (مهمل)، ونتجاوز البحث عن "مهمل" في بنية الديوان. وهذه نقطة إشكالية، إذ يرى البعض "أن اختيار العنوان كعتبة لأي نص لا يتم بطريقة اعتباطية أو تعسفية، وإنما يجب أن يكون بينهما علاقة تناغم وانسجام في إطار دلالي كبير يستقطب كل التمثلات والسياقات النصية بحيث يعدو العنوان هو المحور الذي يتوالد ويتنامى ويعيد إنتاج نفسه"(٧٤). في حين أن الكثير من الأعمال لا تبنى علاقة بين عنوانها ونصها، ويضرب جينت "مثلا عنوان رواية (الخريف في بكين)، عنوان مغر، ولكن ما من علاقة تربطه بالمضمون العام للرواية المعنون بها،..و لأن العلاقة بين العنوان والمضمون الشامل متغيرة في النهاية،..و تبقى التعيينات خاضعة للمجاملة الهرمينوطيقية لتلقي مثل هذه العناوين [ومنها هذا الديوان]..[حيث] تلعب فيه الوظيفة الإغرائية دورا تداوليا لتحريك وتنشيط تلقيات القارئ وسيناريوهاته القرائية"(٧٥). وإذا وضعنا عنوان هذا الديوان في سياق عناوين الشاعر السابقة مثل (لك صفة الينابيع يكشفك العطش) و(أسفار من نبوءة الموت المخبأ) و(حليب الرماد)

و(سيرة الماء)، ينطبق عليها تعليق لوي هوك الذي رأى أن عناوين اليوم "ليست هي العناوين التي استعملت في الحقبة الكلاسيكية، فقد أصبحت العناوين موضوعا صناعيا، لها وقع بالغ في تلقي كل من القارئ والجمهور والنقاد والمكتبيين، وهي تحت طائلة تعليقاتهم قصد القبض عليها.. بتحليلهم لتلك الكتلة الخطية أو الأيقونوغرافية"(٧٦).

٢ - **نظام العنونة في الديوان**: في الميثولوجيا الرومانية يقف "يانوس" إله الأبواب والبوابات أمام المنازل بوجهين: وجه ينظر إلى الداخل، وآخر ينظر إلى الخارج. رمز الدخول والخروج. الغريب المجهول غير المألوف الذي يأتي من الخارج والمعروف المألوف الموجود في الداخل. "وتكون العتبة هي النقطة التي يلتقي عندها الداخل والخارج، هي نقطة الغرابة التي تجمع بين الاتصال والانفصال"(٧٧). وهذه هي الفكرة التي ينطلق منها دارسو العنوان، جينت ولوي هوك وليو سبتزر، وغيرهم. وتصبح "القراءة في العنوان عملية ازدواجية ثرية تتصل بالقارئ الأولي، الشاعر نفسه، والقارئ الثاني المتلقي لشعره"(٧٨). وفي (من النص إلى العمل) يؤكد جينت على أن مرافقات النص (والعنوان واحد منها) هي التي تحول الكتاب إلى نص، في إجابته على السؤال: "ما الفرق بين الكتاب والنص؟"(٧٩) . وخلاصة ما يمكن قوله – حول سيميولوجيا العنوان – إن "العناوين مفاتيح إجرائية تعطي المتلقي صورة استباقية عن المتن، وتمنحه شحنة دلالية مكثفة تدفعه للبحث عن جمالياتها في المتن"(٨٠)، ثم من بعد ذلك تتفرق السبل بالدارسين، لاختلاف وجهات النظر، وفلسفات التأويل المتعلقة بالعنونة. ورغبة في عدم الاندفاع وراء التأويل النظري لما قيل، يتوقف الباحث – تطبيقا – أمام أهم النقاط، كالتالي:

أ - **عروض الهذيان الخمسة** تثير هذه العروض إشكالية أجناسية، لا يمكن تجاوزها. من منطلق (الكتلة النصية) و(النص الشعري) فهي شعر. لكنها في الواقع نثر، ولا يمكن تجاهل أنها نثر. وفي ضوء الجشطالت فإن الإدراك غير متجزئ، أي أن إدراك الكل سابق على إدراك الجزء، فنحن نشاهد في الحياة الكل قبل العناصر المركب منها. وعليه فإن الديوان "كل مركب" وكل وحدة (أو عرض أو هذيان..الخ) لا تُقدَّم لذاتها، ولا ينبغي الوقوف عندها في معزل عن باقي الديوان. يقدم الديوان "كلا مركبا" من عناصره. هذه العناصر إشكالية، إذ يتداخل فيها النثري والشعري والسينمائي والتناص. وبعد تردد، يقترح الباحث فهم (العرض) مقابل (النص الشعري) على أنه نوع من التضاد، من خلال عرض حياتين، الشرق (مصر) والغرب. وتقدم هذه العروض الخمسة الحياة المعاصرة لنا، كما نص الشاعر بأنها "بدأت من حريق القاهرة، ولم تنته بآخر انتخابات للرئاسة الأمريكية"، مرورا بالأحداث الكبرى التي عاشتها مصر. لكن بصورة هستيرية (هذيان). في المقابل تقدم النصوص الشعرية (في الغالب) حياة أوربا. ومن تلاقي "العبث" هنا وهناك، يمكن القول (على الأقل هذا ما خرج به الباحث) بأن الجميع سواء، من تقدم ومن تخلف. منذ الحملة الفرنسية ونحن نسأل: كيف نتخلص من تخلفنا؟. وأملنا وغايتنا أن نصبح مثل أوربا، ويقدم الديوان إجابة (مضمرة) من خلال هذه العروض، خلاصتها: هذه أوربا، وهذا نحن، والجميع في البؤس سواء. إذن ما الفائدة؟. وربما يدفع إلى تأكيد هذا التأويل أن كل التفاصيل في العروض الخمسة عربية مصرية ليس فيها أجنبي إلا الأدوات التي دخلت إلينا من أوربا.

وهنا مزج بين نوعين، نثر وقصيدة النثر. يمثل النثر ٢٤% تقريبا من حجم الديوان، إذ تغطي العروض (٥١) صفحة من مجمل حجم الديوان البالغ

(٢٠٧) صفحة. وهي نسبة كبيرة تجعل من قبول ربع الديوان (تقريبا) المكتوب بالنثر السردي محل تردد، مهما كان الشاعر قادرا على الدفاع عن هذا الأسلوب المزجي، ومهما احتشد لتبرير ذلك، وأن "الشعر موجود فيما نسميه بسبب وزنه وقافيته شعرا، وفيما نسميه نثرا أيضا" و"من الممكن لنصوصنا المعاصرة، عبر إنشائها المزجي، والمركب، ومن خلال إطارها الخارجي الحامل للمضمون الكلي للعمل دلالة وتأثيرا، أن تحوز تأثيرها الشعري القوي دون أن تتحلى مقاطعها بالسمات الشعرية المباشرة التي اعتادها الذوق الشعري العام تاريخيا على مستوى الجملة. وهي نصوص استبدلت بالنثر اللاشعر، واضعة الشعر أمام اللا شعر، وهذا فهم جمالي مختلف عنه السائد"(٨١).

ب - **بناء الشبكة الدلالية للعنونة**: ثمة مخطط لتقسيم الديوان (داخليا) يغاير ما عليه تنسيق الدواوين، وهذا المخطط منقول من تنسيق الكتب، حيث يتم التقسيم إلى أبواب وفصول. يقع الديوان في خمس وحدات كبرى. لم يعطها المؤلف مسميات، وثمة صفحة بيضاء تسبق كل وحدة، يفترض الباحث أنها محل العنوان، برغم أن هذا إجراء طباعي معتاد، وكل وحدة بمثابة (الباب)، تنقسم بعد ذلك إلى أجزاء اصغر، بمثابة (الفصول)، وهذه الأجزاء بعضها يتكرر في الوحدات الخمسة، وبعضها لا. وعلى سبيل المثال، فإن الوحدة الأولى تبدأ ب– (١) Delirium –عرض I – The God of Small Things(2) – (٣) الوجود والزمن – (٤) المنازل والديار – (٥) جماليات المكان– (٦) المثل السائر. والأجزاء من (٢:٦) هي عنوانات كبرى تقع تحتها عناوين صغرى، هي عناوين النصوص، فليس هناك نص يحمل اسم واحد من هذه الأجزاء من (٢:٦)، بل هي عناوين يحتل كل واحد منها صفحة كاملة، تليها صفحة فارغة، تبدأ بعدها نصوص ذات عناوين مستقلة بها. وبنهاية كل

جزء (فصل) نص بدون عنوان مبدوء ب– "هو الظل"، عدا مرة واحدة "هي الظل"، يمنح الباحث هذه النصوص عنوان "الظل"، استلهاما من عنوان الديوان، "تستدلون عليه بظل"، واستلهاما للفظ "الظل" الذي يتكرر في مطالع كل هذه النصوص. ويقف الباحث مع الوحدتين الأوليين نموذجا. وأول وحدة يمكن رسم مخططها هكذا:

الوحدة	الوحدة الأولى	الوحدة الثانية	الوحدة الثالثة	الوحدة الرابعة	الوحدة الخامسة
عرض	The God of small things	الوجود والزمن	المنازل والديار	جماليات المكان	المثل السائر
	١–أصل الأنواع ٢–الصخب والعنف ٣–الغريب ٤– مائة عام من العزلة ٥– Truth and method ٦– تاريخ الحضارة ٧– فلسفة الجمال ٨– الظل	١– الوجود والعدم ٢– نهاية اليوتوبيا ٣– الظل	١– الأيديولوجيا الانقلابية ٢– علم النص ٣– On Deconstruction ٤– الظل	١– المعذبون في الأرض ٢–صدام الحضارات ٣– The Simulacrum ٤– مدن الملح ٥– المسيح بعد الصلب ٦– الظل	١– Phallogocentrism ٢– غادة الكاميليا ٣–العائلة المقدسة ٤– وصف مصر ٥– الكبرياء والهوى ٦– المومس الفاضل ٧–الظل
١	٨	٣	٤	٦	٧

من خلال المخطط نلاحظ ما يلي:

أ – يضم أول جزء(٨) نصوص، والثاني (٣) والثالث (٤) والرابع(٦) والخامس

(٧) ومجموع النصوص (٢٨) نصا، منها (٥) بدون عنوان (وهي الظل كما يقترح الباحث). فإذا أضفنا العناوين الخمسة التي تشكل عناوين الأجزاء، بالإضافة إلى عنوان (عرض – Delirium) فيكون بالوحدة الأولى (٣٠) عنوانا.

ب – من عناوين الأجزاء (٣) من (٥)، أي ٦٠%، عناوين أجنبية، وواحد منها مكتوب باللغة الانجليزية.

ج– – من عناوين مجمل النصوص(٢٢) عنوانا أجنبيا، و(٢) عنوانان عربيان.

د – من مجمل العناوين (٦) عناوين مكتوبة بحروف أجنبية، و(٢٤) بلغة عربية. أي (٢٠%) من عناوين الوحدة الأولى مكتوبة بلغة أجنبية.

هـ– – تتوزع العناوين على أسماء كتب من مجالات ثقافية متعددة، كالتالي: تاريخ طبيعي (١)، ورواية (١١)، وفلسفة(٢) وتاريخ(٢) وعلم الجمال(١) وسياسة (٣) ونقد (٤) وأدب (١) وسينما (١). بالإضافة إلى عناوين تحيل على مفاهيم عامة وعددها (٤). ومن ثم تحتل الرواية النسبة الأعلى بينها (١١) تليها المفاهيم العامة، ثم النقد والسياسة.

والوحدة الثانية، تبدأ بالمتكرر (عرض – Delirium)، ثم ثلاثة أجزاء هي (Ars Poetica) [وهي تعني فن الشعر، وهو كتاب هوراس الشهير وكذا كتاب ارسطو، Poetica is a term meaning "The Art of Poetry" or "On the Nature of Poetry". Early examples of Artes Poeticae by Aristotle and Horace وتوجد لأرشيبالد ماكليش قصيدة بنفس الاسم] و(Hic et Nuunc) [كما ورد في معجم مريام ويبستر فإنها لاتينية ومعناها هنا والآن، وهي مصطلح فلسفي، كما يبدو من هذه الإحالة، Alexandre Kojeve ، Introduction to the Reading of Hegel: Lectures on the

(Phenomenology of Perception)و [Phemenology of Spirit 1980] وهو كتاب الفيلسوف الفرنسي الشهير موريس مارلو بونتي Maurice Merleau-Ponty: فينومينولوجي الإدراك]. وتحت كل جزء نصوص، ومخطط الوحدة كلها كالتالي:

الوحدة الثالثة	الوحدة الثانية	الوحدة الأولى
Phenomenology of Perception	Hic et Nuunc	Ars Poetica
العمى والبصيرة د.جيكل ومستر هايد مغامرات الأفكار دروس في الألسنية العامة تحطيم العقل الوثيقة الدولية لحقوق الإنسان الظل	البحيرة الظل	الأغاني Logocentrism عيار الشعر نهاية الحداثة القصيدة الكلاسيكية Supplement لسان العرب أورفيوس منزوعة أوصاله تجريد الأغاني الظل
٧	٢	١٠

ومن الجدول نلاحظ ما يلي: أ - مجموع عناوين النصوص (١٩)+ (٣) عناوين للوحدات + (٢) (عرض وDelirium)=٢٣ عنوانا.

ب - (٦) عناوين مكتوبة بحرف لاتيني، (٤) انجليزية، و(٢) لا تينيان.

ج- - (١٥) عنوانا أجنبيا، و(٤) عناوين عربية.

د - تتوزع العناوين على أسماء كتب ومفاهيم كالتالي: (١١) أدب ونقد و (٤) فلسفة و (٢) علم لغة و (١) رواية.

هـ- - (٣) نصوص بلا عنوان، وهي نصوص الظل.

ومن مجمل الوحدتين (معا)، فإن عدد العناوين (٥٣) عنوانا، منها (١٢) مكتوب بلغة أجنبية و(٣٢) عنوانا يحيل إلى كتب أجنبية مشهورة أو مفاهيم و(٩) عناوين عربية خالصة. ولعل هذا ما يعزز توجه الباحث (كما سبق) إلى اعتبار (العرض) يعكس الحياة العربية – المصرية، و(النصوص) تعكس الحياة الغربية.

تمثل الوحدتان (الأولى والثانية) والتي تم رصد العناوين فيها (١٢٤) صفحة من (٢٠٧) أي (٦٠%) تقريبا من حجم الديوان. وفي هذا الحيز يواجه القارئ (٣٢) عنوانا يحيل إلى كتب مشهورة ومفاهيم خلافية في الثقافة الأوربية، كما في المفهوم (The Simulacrum). وإذا استبعدنا العرضين (١و٢)، فإن القارئ من خلال (٤٧) نصا شعريا، يواجه (٣٢) عنوانا أجنبيا، ليس فيها إلا إحالة واحدة على الشعر، وهي (البحيرة لشيللي)، ويدخل القارئ عالم هذا الديوان وقد جرّ معه هذه الحمولة النصية التي تثيرها هذه الكتب الشهيرة جدا، وإذا كانت النصية تعيد بلا ملل أن "النص مكون من عناصر نصية سابقة، أو هو نسيج جديد من الاستشهادات والاقتباسات"(٨٢)، فهل ينطبق هذا على العنوان؟ هل يمكن أن يقتبس شاعر (٦٨%) من عناوين قصائده من أسماء كتب شهيرة بلفظها، دون تحريف؟. تحدث جينت عن وحدة الثقافة، وأن الكاتب يكتب المكتوب من قبل، فيما أطلق عليه "النص الجمعي"، وذكر "أن النص الجمعي لا يخص النص السابق، ولكنه ينطلق منه، وهو ينتج دائما من تعديل مباشر أو غير مباشر لهذا النص السابق.. أن النص الجمعي هو نص ينزاح عن نص آخر من خلال سيرورة التغير الشكلي أو الموضوعاتي"(٨٣). ويذهب الباحث إلى أبعد مما ذهب إليه جينت، إذ يرى أن هذا يمثل انتهاكا (عن قصد) لسلطة النوع الأدبي (وهو هنا: قصيدة النثر)، فلم يعد الفضاء الذي تتحرك فيه قصيدة النثر فضاء شعريا، معتادا، لكنها تتحرك

في فضاء (الكتلة الشعرية)، وهذه الكتلة خليط من أنواع لا يتفق أن تتواجد هكذا في النصوص، فمن بين البيولوجي (أصل الأنواع) مرورا بالسياسة والرواية وعلم الجمال والتاريخ والسينما والنقد..الخ يتم "صوغ" فضاء جديد هو "النص الشعري" كما اقترح الشاعر، بعد أن عجزت "القصيدة" عن استيعاب هذا المنتج الجديد، مما يمثل قمة المقاومة الأدبية التي يبديها الشاعر إزاء سلطة النوع.

ج- - **التبئير**: وهو العملية التي تمكن من الجمع بين بؤرة من علامة أو أكثر والتعليقات على البؤرة، كل هذا معا في خطاب بلاغي يمكّن من توجيه المتلقين إلى بعض الدلالات الإيحائية المركزة في تعليقات. ويصبح العنوان هكذا: (مهمل) = بؤرة، و(تستدلون عليه بظل) = التعليق. وبذا يمثل عنوان الديوان "طاقة تبئيرية" توجه زاوية النظر إلى فكرة مزدوجة: (أ) شيء غائب مهمل، يتم التوسل إليه ب– (ب) علامة هامشية وهمية (ظل)، وبرغم ذلك ننجح في الوصول إليه (تستدلون عليه)، وباعتبار (أ) [الآنفة الذكر مباشرة] هي البؤرة و (ب) هي التعليق، فإن هذه هي الفكرة المؤلمة والجوهرية في الديوان، إذ تمثل العناوين بتوزيعها القصدي جوهر الفكرة، لكنها مجرد "استحضار" (إهمال – مهمل)، ويأتي لفظ المتن (النص) بكل هذه الحمولة الدلالية في العنونة، ولغة النص (المتن) الضاربة في الإيجاز والتقشف الدلالي (إن جاز التعبير). وبذلك تنفتح الذاكرة القرائية على الذاكرة الثقافية الأدبية العالمية، لترسم "عالما" للنص (العالم الممكن)، يمتزج فيه القومي بالسياسي بالأيديولوجي بالإمبريالي بالكرنفالية (كما تظهر في سيناريوهات العروض).

وفيما يتعلق بربط العنوان بالديوان، والتعامل معهما باعتبارهما كتلة واحدة، وفي ضوء مقولات الخطاب البصري، فإن العنوان (كاملا) يمثل البؤرة

والكتلة النصية للديوان (كلها) تمثل التعليق. وحاصل الجمع بينهما هو التبئير. وهنا، فإن العناوين بما هي إحالات على كتب شهيرة، وهذه الكتب لها (ما صدق)، فيرى الباحث أنها – هنا – تصبح أيقونات. إنها أشكال أيقونية، تقوم بدور المسهمات البصرية في الملصقات والإعلانات. وكما تكون الصورة في الملصق والإعلان أشكالا أيقونية Iconogrammes وتكون علاقتها بالنص المصاحب لها تتردد بين الإضافة أو/ و التفسير، كذلك عناوين الكتب هنا، التي تحيل المتلقين إلى بعض الدلالات الإيحائية المركزة، (وليس إلى كل الدلالات المتعلقة بالنص)، إنها تشبه وضع صورة في إعلان تجاري، وكما تكون الصورة (في هذه الحال) إما إضافة (إلى الإعلان) وإما تفسيرا له، فهنا، مع بعض التعديل، فإن النص إما أن يكون تفسيرا للعنوان – الأيقونة، أو إضافة أو حتى تعديلا أو تفكيكا. المهم أن القراءة لا يمكنها أن تفلت من الحمولة الدلالية التي يلقيها العنوان على النص. ومن خلال المقارنة أو التشبيه (على مستوى اللاوعي) يواجه القارئُ النصَّ من خلال تبئير يجمع بين حمولة يُفضي بها النص، وأخرى محمولة مسبقا من العنوان. ويمكن تحقيق ذلك من خلال تجربة واقعية من الديوان، في نص "الإنسان ذو البعد الواحد"

الحياة

أن تختار

طريقك

الخاص إلى ..الموت (الديوان/١٤٧)

هذا هو النص (كاملا). وهو ضمن الوحدة الثالثة، والمسبوقة بعرض له طبيعة مقلقة جدا، لأنه يتحرك في جو من الشعوذة المحفوفة بغموض الصوفية،

ويدخل القارئ إلى عنوان الوحدة، وهو: Marxist Theories of Imperialism والعنوان دال بذاته. إنه وجهة نظر الماركسية تجاه الامبريالية. وأول نص في هذه الوحدة: "الجندي الطيب شيفيك"، وتكملة العنوان، التي سقطت قصدا من الديوان: (وما جرى له في الحرب العالمية). وهنا اتصال دلالي بين حالة الغموض والعبث في العرض، وعنوان المجموعة والماركسية والامبريالية ورواية تحكي عن أحداث الحرب العالمية الثانية في أربعة أجزاء من تأليف ياروسلاف هاشيك. ثم ينتقل إلى "الكوميديا الإلهية"، عمل دانتي الليجيري الشهير. ثم ينتقل القارئ إلى الفصل الشعري الثاني، وعنوانه "التبادل اللا متكافئ"، وباقي العنوان: (دراسة في الإمبريالية والتبعية) وهو من تأليف إيمانويل أريغي، وهذه التكملة التي أسقطها الشاعر هي أكثر المواطن دلالة في العنوان، لأنها اتصال مع الفكرة – البؤرة، المنسحبة منذ بدء الوحدة. إن الفكرة هنا هي "نحن" في مواجهة الإمبريالية، في حال من اللا تكافئ، ليكون النص الأول في في الفصل الثاني من الوحدة الثالثة هو "التحول الثقافي"، وهذه نظرية شهيرة، وحولها كتب ومؤلفات عدة، وهذا هو أخطر ما يواجهنا تحت اسم "الغزو لثقافي"، أو صدمة الحضارة، أو التغريب... الخ. والنص التالي: أناشيد مالدورو، وهو واحد من أهم وأخطر كتب الحداثة، ويتغنى فيه المؤلف، لوتريامون، بالشر والقساوة، وكل ما هو مرعب وسلبي ومنفر في الوجود، لنصل إلى جوهر الشاهد – النص: "الإنسان ذو البعد الواحد"، وباقي العنوان: من القمع السافر إلى الهيمنة، وكاتبه الفيلسوف الأشهر هربرت ماركيوز. وهنا: كيف نواجه النص؟ هل نواجهه بمعزل عن هذا الهم الثقافي – الحضاري – الإمبريالي الذي احتشد الديوان في محاصرة القارئ به؟ هل نواجهه بمقول بارت "الكتابة من درجة الصفر"، ونعزله عن أي معارف مصاحبة، ليكون نصا جماليا منكفئا على ذاته؟. وهل نقدر على التخلي عن هذا الجو الذي غرسنا فيه الديوان؟.

إن العنوان تناص مع كتاب يقوم على فكرة كيف أن المجتمع الرأسمالي (الأمريكي) أصبح فاقد المقدرة (كما يقول المترجم) على القيام بالثورة. وكيف أن الرأسمالية بالرفاهية والرخاء حولت المواطن إلى "شيء"، ليس من بين أدبياته التفكير في الثورة، وهذا تحول "من القمع السافر إلى الهيمنة": كما يقول باقي عنوان كتاب ماركيوز. وفي صورة أكثر من ساخرة يأتي النص جملة واحدة، مكونة من (٨) مفردات على صفحة كاملة بأبعاد هندسية وتوزيع طبوغرافي دال على المأساة الساخرة (أو الكوميديا الهزلية، استلهاما من الكوميديا الإلهية السابق الإشارة لها)، ينتهي إلى أن (الحياة أن تختار طريقك الخاص إلى.. الموت)، هذا هو كل النص، وهذا ما يتحصل عليه القارئ. إن ما تركه لنا العالم الغربي (وربما كل العالم) بكل جبروته وإمبرياليته وحداثته وسخره منا هو التفضل بترك اختيار خاص بنا، إلى الموت فقط. إنها حكمة أشبه بالتنديد وجلد الذات، والسخرية من طبائع الحياة التي قادت أحياءها إلى هذا المسلك، والذين هم كما يشير النص التالي مباشرة في عنوانه: "لير وماكبث وعطيل وهاملت"، وهم مجموعة من البشر يحملون عقدهم النفسية وإحباطهم ويواجهون الحياة بمستقبل مرسوم لهم من قبل، ينتهي حتما إلى الفشل، وإن تعددت الإشكالات النفسية التي يحملها كل بطل من أبطال شكسبير. هل هذا هو المعادل الموضوعي لرجل العصر؟. هل مآلنا إلى تفسّخ نفسي واضطراب وفصام داخلي مثل هؤلاء؟. وهل هذا بسبب الواقع المفروض علينا؟ أم أن طبيعتنا الساذجة والمشوهة والمهمشة هي التي جعلت الآخر / الإمبريالي يفرض علينا القسوة والوحشية، وكل ما هو مرعب ومنفر في الحياة، كما نفهم من أناشيد مالدورو (الكتاب وليس النص الشعري)، في فضاء متسع جدا جذبه الشاعر إلى الديوان، وفرض على القارئ أن يلحظ هذا الفضاء بقسوة وهو يتقدم شيئا فشيئا في قراءة الديوان.

ء - **العناوين أيقونة كتب:** يحتوي النص على (٦٢) عنوانا، تحيل –كلها – إلى كتب أو مفاهيم ثقافية كبرى (وهذا قليل). فكيف يتلقى القارئ عناوين هذه الكتب؟. يذهب الباحث إلى ادعاء أن الكتاب (أي كتاب) إذا حقق شهرة، يمكن أن يتحول إلى أيقونة. وبما أنه يمكن تلخيص الخطاب العام للكتاب في مقولة ما، فنقول كتاب (س) يتحدث عن (ص)، وبذا تتحول (ص) المشار إليها إلى "دلالة" مصاحبة للكتاب. فيقوم الكتاب بدور الأيقونة. إذا صحّ هذا، فإن الاعتماد على العناوين (بهذه الصورة المبالغ فيها) هو استخدام أيقوني لعناوين اكتسبت صورتها الأيقونية من خلال حفر صفة لها في التاريخ الثقافي.

يؤيد هذا الادعاءِ ما ذهب إليه بورس من حديثه عن العلامة، واعتبارها مؤشرا، وبالقياس عليه فإن العنوان (علامة – مؤشر). والمؤشر علامة تحيل على الموضوع الذي تعيّنه لأنها في الواقع متأثرة بهذا الموضوع. ويدعم هذا الفهم ما يذهب إليه المهتمون بالصورة البصرية، وكيف تتحول الصورة إلى مؤشر Indice – كما أوضح ذلك ريجيس دوبريه، والذي نص على أن Indice (يترجمها مُحَمَّد الكردي: الإشارة، وهذه ترجمة توقع في اللبس مع مصطلحات علم الدلالة، ومن ثم يعتمد الباحث لفظ المؤشر) المؤشر يتطابق "مع منظور الصورة الدينية Idol وذلك بقدر ما تشكل هذه الأخيرة، في وظيفتها الأخيرة، جزءا من الشيء أو بقدر ما ترتبط بعلاقة تجاور على طريقة الكناية"(٨٤).

وبناء عليه، كيف يتلقى القارئ مثل هذه العناوين: (نهاية اليوتوبيا) و(علم النص) و(مدن الملح) و(Logocentrism) و(OnDeconstruction) مثلا؟. خصوصا أن النصوص الواردة تحت هذه العناوين تضع المتلقي في مأزق لمجافاتها للعنوان، وعلى سبيل المثال العنوان الأول – هنا – (نهاية اليوتوبيا) تكملته

(السياسة والثقافة في زمن اللا مبالاة) وهو كتاب شهير لراسل جاكوبي، يقع تحته هذا النص:

ثَقب يقود رجلا

ثَقب يقود امرأة كذلك!

ثَقب يصنع هوية،

كيما يترك في الكون أثرا.. بغيضا

وسردا..

يغسل.. قيعانه كل يوم

من تاريخ علق به

ومن آثار..

باهتة..

للحياة.. (الديوان/ ٣٨)

فكيف نمزج بين (العنوان) و(النص)؟. وماذا نستحضر من كتاب راسل جاكوبي؟. يتحدث النص عن التناسل من خلال ثقب (فَرْج)، ويترتب عليه (هوية) (بغيضة) تتطهر من الإرث الوراثي (ربما). وعنوان (نهاية اليوتوبيا) هو (الوسم) بحسب بارت. فكيف يكون؟.

يلجأ الباحث إلى مصطلح "الرد الماهوي" من هوسرل، في محاولته اكتشاف وجه الشبه بين الرؤية الفنية (الإدراك الجمالي) والرؤية الفينومينولوجية. ولاحظ ان ذلك يتم من خلال "الرد الماهوي"، وهو إجراء ظاهراتي يعني حركة من شقين: (أ) تعليق الحكم على معتقداتنا عن الوجود الواقعي للأشياء (= الأشياء

كما تبدو لنا في مظهرها الواقعي). (ب) – الانتقال من واقعة الوجود إلى واقعة الماهية، بقصد الوصول إلى الطابع المميز للظاهرة، كما تبدو للوعي من خلال إجراء الأفعال التحييدية التي يتم من خلالها تحييد المظهر الواقعي للموضوع. (وتمثل "أ" الخطوة السلبية في عملية الرد و"ب" الخطوة الإيجابية فيه). وتوصل هوسرل إلى أن الإدراك الجمالي يمدنا بمثال جيد على إجراء الأفعال التعديلية التحييدية للإدراك الحسي العادي، ففي حالة الإدراك الحسي العادي يكون الإدراك متجها نحو موضوع واقعي، وتكون الموضوعات القصدية المناظرة لأفعال الإدراك الحسي بمثابة حشد من المظاهر التي يظهر من خلالها الموضوع الواقعي لأفعال الإدراك الحسي، وهذا يعني – باختصار – أن الإدراك الحسي يضع موضوعه بوصفه واقعيا. أما في حالة الإدراك الجمالي فإن تعديلا ما يطرأ على الإدراك الحسي العادي، حيث إن الإدراك الجمالي لا يصبح متجها نحو موضوع واقعي، وبالتالي لا يصبح الموضوع القصدي هو مظهر الموضوع الواقعي، فالموضوع القصدي هنا يكون محايدا من جهة الواقع أو اللا واقع، فهو يكون مرتبطا فحسب بأفعال الإدراك الجمالي التي تضعه بوصفه موضوعا محايدا وليس بوصفه تحقيقا واقعيا"(٨٥).

يعني هذا – استلهاما من فكر هوسرل – في حالة الإشارة إلى كتاب ما (أو كتب) فإننا لا ننظر تجاه الكتاب المحدد، بل ينشئ كل منا صورته المتخيلة عن الكتاب، على نحو ما يكون ماثلا هناك بالنسبة له باعتباره "الكتاب"، (خصوصا أن الكتاب – أي كتاب – لا يقتصر على فكرة واحدة أو مفهوم واحد، بل يقدر على إثارة عدة أفكار وعدة مفاهيم في آن). "والكلمة الشعرية تعلق ما هو وضعي وما تم وضعه مما يُنظَر إليه على أنه قد يفيد في التحقق مما إذا كان البيان الذي نقدمه يناظر ما يقع هناك خارجه"(٨٦). وبمصطلحات

فينومينولوجية، فإن (نهاية اليوتوبيا) لا وجود له في هذه الحالة إلا باعتباره موضوعا قصديا لا يكون مرتبطا بالوعي الذي يقصده، ومن ثم فإنه لا يتحدد وفقا للكتاب المادي (نهاية اليوتوبيا) المتحقق في الخارج، بل يتحدد ويتحقق وجوده وفقا لقصد المتلقي الذي يعيد تأسيسه في ضوء ما يكون معطى من خلال كلمات الشاعر نفسها. وبممارسة هذا "الرد الماهوي" الفينومينولوجي مع كل الكتب الواردة بالعناوين لا يصبح وجودها واقعيا، بل هو وجود فني، ومن ثم يتم الربط بين العنوان (مثل: نهاية اليوتوبيا) والنص الوارد أدناه من خلال قصد المتلقي الذي يبني (ولا يعيد اكتشاف) العلاقة بين النص والعنوان.

هذا يسمح للقارئ بإنشاء أيقونة خاصة به من الكتاب، فردية. ومثلا يفترض الباحث (بعد قراءة الكتاب) أنه يتحدث عن السياسة والثقافة في زمن اللامبالاة، وكيف أن الأمر يحوطه "العبث"، ويستبقي الباحث مفهوم "العبث"، ويرحل إلى النص الذي يصور قمة العبث وبطريقة هزلية (سخيفة) يلهث الكل (رجل – امرأة) تجاه "ثقب"، وبنفس الهزل يلفظ الثقبُ الكلَّ، ولا يمارس هذا الكل غير أن "يغسل ..قيعانه كل يوم"، ليس ثمة سخافة أبعد من هذا، وبذا (وبمصطلحات حلقة براغ) ثمة تعالق Correlation، وهو تعالق إيجابي بين زوجين من الإحساس بالعبث، واحد من إيقونة العنوان، والثاني يتوصل إليه الباحث من "الرد الماهوي" للنص، وقيمة الإحساس تتجه نفس الاتجاه.

٥- - **العناوين عتبة مقيدة:** تؤسس الشبكة الدلالية للعنونة حمولة دلالية، تعوّض "الفقر" الدلالي في النص. ومن ثم يلجا الشاعر إلى "التكثيف" من خلال قِصَر النص، وقلة الكلام والاعتماد على الإشاريات. وبالتالي لو أعدنا قراءة "النص" بعيدا عن هذا السياق الذي يجلبه "الإنجاز العنواني" – إن صح التعبير– فلن يكون قادرا على البوح بكل هذا "الزخم" الذي

نتحصل عليه من قراءته باعتباره ضمن "سياق"، وهذا السياق "مجلوب" من خارج الديوان. أو يمكن القول إن الشاعر يحاول أن يغرس نصوصه في نسيج الثقافة العالمية، بالاعتماد على "التناص" لكنه تناص من خلال "العتبات". وثمة إجماع (شبه مؤكد) على أن النصوص "تحيل إلى خارجها حينما تنفتح على نصوص، أو وقائع وأحداث تاريخية وتتكئ على مرجعيات شتى في الزمن الحاضر أو الماضي البعيد، لذا فهي تؤدي وظيفة تناصية إذا كان العنوان يحيل على نص خارجي يتناسل معه ويتلاقح شكلا وفكرا ورؤية، ليهيئ نفسية المتلقي، ويستثير ذاكرته، ويخبره بأنه سيتلقى نصا له علاقة بنص أو نصوص وأحداث ما..الخ، بكيفية أو بأخرى، ليبدأ في رحلة البحث والاستكشاف عن كيفياتها وجمالياتها خارج النص وداخله"(٨٧). بيد أن طبيعة العناوين هنا لا تفي بهذا الغرض شبه المجمع عليه، وتكوّن (مجتمعة) مرجعية جدلية إشكالية للخطاب الشعري الكلي في الديوان.

ينطلق الباحث – هنا– من الوظيفة البراجماتية للجملة. وفيما أكده فان دايك من "أن استخدام عدة جمل يقدم في الوقت نفسه إمكانية أن تنجز أحداث لغوية عدة وليس مزاعم متتالية فقط، بل زعم يعقبه إيضاح أو زعم يعقبه تصحيح أو زعم يعقبه استنتاج أو زعم يعقبه اعتراض وإن لم يكن من المتكلم نفسه. ويؤول هذا إلى نتيجة مهمة، وهي أن الجملة ليست وحدة نحوية دلالية فحسب، بل تلعب دورا جوهريا عند إنجاز أحداث لغوية، أي يمكن أن تستخدم أساسا لأبنية براجماتية"(٨٨). ومن هذا المنطلق يقرأ الباحث العناوين الواردة في الديوان وهي (٦٢) عنوانا، كأنها متوالية نصية، وكل عنوان يشكل جملة، وتتابع الجمل هكذا ينجز أبنية براجماتية مؤكدة.

يوفر التعامل مع العناوين هكذا مدخلا لاعتبار الديوان (كاملا) ينهض

على محورين (أ) تعليق (شرقي – عربي) على الحضارة الغربية، وإعادة النظر في مقولاتها الجوهرية. (ب) رؤية الواقع (الشرقي – العربي) في ضوء المقولات الغربية. وتمثل العناوين أهم المنعطفات الثقافية الغربية، أو يمكن اعتبارها "الجزء الذي يشير إلى الكل". إنها عتبة مختارة تمثل "مواقف" غربية، وقد لا تكون كل "المواقف"، لكنها معبرة عن مجموعها. وهنا، فإن النصوص (القصائد) لا يصبح لها حرية البوح (كما تذهب إلى ذلك الحداثة). إنها هنا "مقيدة" بالتناص مع أيقونية عنواناتها. ومن ثم تفقد النصوص فكرة "الخرق" و"الإزاحة" و"الكثافة" و"غياب المرجع".. إلى آخر كل هذه المصطلحات المعبرة جدا عن الوعي الحداثي (العربي)، وتصبح مربوطة برمزية عينية يتم توجيهها في ضوء (أ) و(ب) السابقتين. ويمكن ملاحظة ذلك من أي نص، ونحاول قراءته بعيدا عن العنوان، نرى كيف ينفتح على احتمالات تأويل، ثم نعيد قراءته في ضوء العنوان، ونلاحظ أن العنوان يفترض "فكرة" جوهرية، يستحضرها القارئ ويعيد بناء "المعنى" في النص إما: مع أو ضد. لكنه لن يخرج عن هذا "المعنى". وبذا تتحول العناوين إلى عتبات تجبر القارئ على الدخول في مسارات محددة. ويمكن تجربة ذلك من خلال هذا النص:

أ – أصوات الوحوش الكبيرة الكاسرة..
ملونة، فهي تحب وتحنو،
ترحم وتشتهي،
ب – لكنها تظل مخيفة وطاردة..
ج– لأننا لا نفهمها..
أ – أصوات طيور الزينة الرقيقة الصغيرة
ملونة أيضا

ب – لكنها

تبدو جميلة..ومرحبة،

ج– للسبب نفسه. (الديوان/١٢٠)

هذا نص مكون من فقرتين(أضاف الباحث أ وب وج– للتوضيح)، وزعهما الشاعر كتابيا واحدة على جهة اليمين والثانية إلى جهة اليسار، رغبة في الفصل. تتحدث الفقرتان عن (أصوات ملونة)، وأسند أصوات الفقرة الأولى إلى الوحوش الكبيرة الكاسرة، وأصوات الفقرة الثانية إلى طيور الزينة الرقيقة الصغيرة، والصفات المتعلقة بأصوات الفقرة الأولى أكثر رقة وعذوبة (ملونة/تحب/تحنو/ترحم/تشتهي). وغاب مقابل هذه الصفات في الفقرة الثانية. ومع ذلك فإن الأولى (مخيفة/طاردة)، والثانية (جميلة/مرحة)، والسبب واحد: لأننا لا نفهمها (في الفقرتين). هذا كلام غير منطقي، ولا يزول التباسه إلا بذكر العنوان: "دروس في الألسنية العامة" كتاب دوسوسير الأشهر. والكتاب يفرض مقولة شهيرة: "اللفظ = دال + مدلول". والعلاقة بين الدال والمدلول علاقة اعتباطية. وبالرجوع إلى النص فإن (أ) = ب١وب٢، وبرغم وجود نفس السياق (ج) تتواجد الاعتباطية في التأويل، وبهذا يحد العنوان من مقدرة النص على البوح، ويجبر القارئ على تلقيه في ضوء المقولة السيارة عن اعتباطية الدليل. وأي محاولة للخروج عن قراءة النص في ضوء هذه الفكرة – الإطار تنسف النص. وبإمكان قارئ الديوان تجربة ذلك في معظم نصوص الديوان.

و: إشكاليات ناجمة عن شبكة العنونة بالديوان: يطرح نظام العنونة إشكاليات حجاجية، منها،:

أ – العناوين المكتوبة بحروف أجنبية : كيف يتعامل المتلقي معها؟ وهل يجوز هذا الإجراء، وإذا جاز مع النصوص التي لم تترجم، فكيف مع نص مترجم

ومتداول؟ وإذا كان هذا مع عناوين الكتب، فكيف مع المفاهيم، خصوصا إذا كانت إشكالية؟ هل هذا نوع من التغريب Estrangement ، وبناء على ما قال به "برتولت بريخت وكذلك الشكلانيون الروس، فإن قوة الشكل الفني تنبع من قدرته على التغريب، أو الإبعاد مؤقتا، لمتلقيه بعيدا عن المعايير والقيم الخاصة بعوالمهم الاجتماعية المحددة"(٨٩). أم أنه إحالة – مضمرة – إلى عجز اللغة عن الوفاء بالترجمة، خصوصا إذا كان المفهوم مراوغا مثل (The Simulacrum)، وقد لجأ بعض الباحثين إلى كتابته بحروف عربية "سيمولاكر" تجنبا لمأزق ترجمته كما فعل مترجم كتاب كرستيفا، في قولها "إن أفلاطون يلجأ إلى السيمولاكر والتشكيل والصورة"(٩٠)، وترجمها أشرف منصور بالمحاكاة الزائفة في قوله" كذلك نعثر لدى بارت على المفهوم الذي سيظهر ويتطور عند بودريار وهو المحاكاة الزائفة Simulacrum"(٩١)، وترجمها شاكر عبد الحميد مرتين، الأولى بالصورة المحاكية الثانية، حيث جاءت "من أصل لاتيني يعني التشابه أو التماثل، وقد ظهرت الكلمة لأول مرة في الإنجليزية خلال القرن السادس عشر، واستخدمت لوصف حالة التمثيل Representation لشيء آخر،..، هي إذن صورة محاكية من الدرجة الثانية أو الثالثة تنطوي على محاكاة للمحاكاة"(٩٢)، ونرجمها مرة ثانية تحت "تغييب العالم بالنسخ". وهكذا يبدو المفهوم مربكا، وهنا: هل يجوز أن يكون مفهوم بهذه الصورة من عدم التحديد عنوانا لنص؟ هل يعني هذا أن نفهم النص على أنه "تغييب العالم بالنسخ"، أو أن النص حالة من حالات المحاكاة الزائفة؟ وهل من المفترض أن كل قراء النص يفهمون هذا المعنى الالتباسي؟.

كذلك هذا المفهوم الالتباسي Supplement الذي هو عنوان نص

(ص١٠٠). وقد وقف عنده مترجما كتاب دريدا "علم الكتابة" طويلا، لأنه مربك وهو من الألفاظ التي اقتطعها دريدا من كتابات جان جاك روسو، وجعل منها مفهوما، وعلى سبيل المثال "تحدث جاك دريدا في أشباح ماركس عن ما أسماه منطق الإبدال، وكلمة إبدال Supplement في الفرنسية لها معنيان هما البدل، أن يحل شيء محل شيء آخر Substitute وكذلك الإضافة Addition"(٩٣) وأضاف مترجما (علم الكتابة) معاني عدة، لأن دريدا كان يتلاعب بالمعنى من خلاله. وترجمها علاء عبد الهادي بالملحق. ولعل هذا يكون عذرا ليضعه الشاعر عنوانا بالأحرف الأجنبية لنص، لكن هذا – أيضا يجعله التباسيا، ويشتت التلقي.

ب - **التشابه والاختلاف بين النص والعنوان** : وقد أشار المؤلف إلى ارتباط العناوين "بعناوين أعمال فكرية وأدبية وفلسفية وعلمية، على نحو فرض تناصات لا مفر من ظهورها، أطلقتها هذه العتبات، فقد توجد علاقة مضمونية مباشرة بين عنوان القصيدة ومضمونها، مثل نص مئة عام من العزلة، وقد يوجد تشاكل على المستوى الأسلوبي بين العنوان وكتب تراثية مشهورة مثل عنواني قصيدة الأغاني وتجريد الأغاني، وقد تكون العلاقة بين النص الشعري وعنوان الكتاب علاقة اختلاف بسبب طريقة المعالجة الشعرية للموضوع مثل قصائد رأس المال، واصل الأنواع والمعذبون في الأرض والوجود والعدم وقد تكون علاقة محاكاة ساخرة Parody للنص الأصلي، مثل قصيدة المواقف والمخاطبات وقد تكون العلاقة بين العنوان والنص علاقة مفارقة مثل نص البحيرة.. وقد يكون العنوان تعليقا على ما هو معروف من الكتاب مثل قصيدة د.جيكل ومستر هايد.. إن بعض العناوين قد استفادت من الدلالة اللغوية لبعض المفاهيم لاستنطاقها بما لم

تقله من قبل، مثل القصيدة لكلاسيكية، ومفهوم الملحق عند دريدا Supplement وغيرها"(٩٤). وهذا الاقتباس من الشاعر يبدو شرحا لكلام كرستيفا، وهي تتحدث عن "التداخل النصي والتصحيفية"، من خلال تمييز ثلاثة أنماط من الترابطات، جعلتها كالتالي" **النفي الكلي** وفيه يكون المقطع الدخيل منفيا كلية، ومعنى النص المرجعي مقلوبا.. **النفي المتوازي**: حيث يظل المعنى المنطقي للمقطعين هو نفسه.. **النفي الجزئي**: حيث يكون جزء واحد فقط من النص المرجعي منفيا"(٩٥). وإلى هذه العلاقات الثلاثة ترد كل العلاقات التي ذكرها الشاعر في اقتباسه المطول السابق، ويؤكد هذا كلامه بالموافقة "مع كرستيفا وهي تشير بذكاء وعمق بالغين إلى ما يسميه دوسوسير التصحيفية Paragrammatisme هذا المصطلح الذي يشير به دوسوسير إلى امتصاص نصوص (معان) متعددة داخل الرسالة الشعرية"(٩٦).

٣ - **الالتفات النوعي**: وهو مفهوم من إبداعات الشاعر، فقال: "أما اشتقاقي الآتي للمفهوم فهو جديد لأنه يعالج مصطلح الالتفات النوعي عبر بلاغة الأشكال، وشعرية الخطاب، في إطار بلاغة كلية، وذلك من خلال ما أسميه كتلته النصية بصرف النظر عن بلاغة النظر على مستوى الجملة". وهو بديل مصطلح متداول "تداخل الأنواع". ويعرف الشاعر الالتفات النوعي بأنه "انصراف الكاتب عن الحدود الجمالية المتعارف عليها تقليديا لنوعه النصي – في زمان ما ومكان ما – إلى حدود جمالية أخر، تذهب النظرة التقليدية إلى أنها تخص نوعا أدبيا، أو فنيا آخر، تكون نتيجته نصا ممزوجا بأكثر من سمة نوعية واحدة، أو مركبا، على نحو لا يمكن فصله دون الإخلال بأثره الكلي"(٩٧). أي: فتح فضاء النص الشعري ليستوعب

فضاءات فنية أخرى، يتكون – تبعا لذلك – "الشعر السردي"، وتكون النظرة هنا إلى النص "على مستوى النص كله. ومن الممكن من خلال هذا المفهوم أن يحوي النص الشعري، مقاطع والتفاتات نوعية"(٩٨)، وقد يكون ذلك من خلال الاحتفال "بالصورة والأيقونة"، وديوان الشاعر "شجن"، "الذي مزج فيه النص الشعري والصورة الفوتوغرافية، في سُبحة واحدة[سيكون] دالا على ما نذهب إليه هنا(٩٩)". وقد يتم من خلال "تشكيل للقصيدة بطريقة معينة للكتابة،..، وإحداث نوع من الدهشة والغرابة"(١٠٠)، أو من خلال انفتاح "بعض الأعمال الشعرية على الثقافة البصرية الجديدة عبر أعمال تشكيلية وسينمائية"(١٠١) من خلال "تراسل الصورة الشعرية مع التصوير السينمائي والتشكيلي"(١٠٢). ويترتب على هذا الإجراء (والذي يسميه مُحَمَّد العبد تراسل الفنون، وعلاء عبد الهادي التفات النوع) أن تصبح الكتابة مشهدية Specularity ، ويتحول النص إلى "كتلة" ويختلط –كما يقول الشاعر– شكل العمل بما سُمِّيَ محتواه، وتمارس الكتابة – حينئذ – الحدَّ من سيطرة السمات التاريخية للنوع على تجلياته المختلفة. وهذا ما خلق مواصفات جمالية مستحدثة على تقاليد التراكم الجمالي الموروثة"(١٠٣).

وفي ديوان "مهمل" يتداخل السيناريو والتصوير السينمائي (كما في العروض) والنثر، ويتم حشد التاريخ الثقافي العالمي إلى عتبات الديوان من خلال العنونة (كما مر). ولعل أقرب الأنواع إلى الشعر الحديث والمعاصر هو النثر، كما في إقرار روبرت شولز بأن الشعر الحديث والمعاصر "قريب من النثر". لأن شعرية الحداثة تقوم على التجريب. وهو "تجريب ليس على مستوى اللغة، ولا على مستوى بناء الصورة فحسب، كما كان يحدث قبلا مع ممارسات

الشعرية العربية عبر قرونها الطويلة، وإنما هو أيضا تجريب في أسلوب كتابة النص (بنياته ودواله وأدواته) وفي موضوعاته، وما يمكن أن تحدثه من وعي مفارق، بما يمكن تسميته بصدمة التلقي"(١٠٤). ويمكن ملاحظة ذلك من النص: "الوجود والعدم"

كل شيء ثقيل هنا!

مائدة محفورة في خشب

إنسان محفور في جسد

ومكان محفور في ساعة مكتظة

الزمان فارغ

ودمه خفيف

مثل عداد تاكسي تماما.. فأسأل

(وأنا أنتظر من سيظهر لي..بغتة

كيما يفتح لي الباب،

لأدفع حسابي وأرحل)

ماذا اشتري

بكل هذا الشهيق؟(الديوان/٣٧)

باستعارة تعبيرات كروتشه، لا يتعلق الأمر هنا بكسر الحدود بين الأنواع الأدبية، قدر ما يتمثل في حشد تقنيات (غير شعرية) إلى عالم النص الشعري. فنكون أمام (نص شعري) يجبرنا على النظر في شاعريته بوصفها ركنا من أركان المعنى وليس الصوت، بعد أن تخلت القصيدة، كليا، عن الإيقاع، وفقدت

البلاغة. و فقدت الاستعارات في الأبيات من (٦:٣) بريقها الإبداعي لتداولها وأصبحت (نثرية)، وتعتمد القصيدة في الأساس، على أنظمة التعاقب النحوي والدلالي والتداولي لإثبات وجودها. وحتى هذا التعاقب لا يوفر لها بنية ضمنية، فالأبيات من (٧:١) تتحدث عن: (كل شيء)، مائدة – إنسان – مكان – زمان، ولكي نضع هذه الأشياء الخمسة معا في بنية ضمنية فلا بد من توفير "فعل القراءة الجاد الذي يعتمد التواطؤ مع النص" كما يقول الشاعر. وبدون هذا التواطؤ تظل هذه الأشياء منعزلة، وهذا (التواطؤ) عند جادامر هو (استبصار)، ويشرح ميكانيزمه بأننا "في الحقيقة نقوم في نفس الوقت باستخراج الصورة المتخيلة من الأشياء وإسقاط الصورة المتخيلة في الأشياء في عملية واحدة، وهكذا فإن التأمل الجمالي يكون موجها في المقام الأول نحو قوة الخيال باعتباره القدرة البشرية على بناء الصورة المتخيلة(١٠٥)".

يلي ذلك من (٩:٨) مقطع نثري خالص. واستلهاما من فان دايك الذي أكد "على أننا نتحدث عن أبنية كلية في مقابل أبنية خاصة أو صغرى على مستوى الجمل. فحين نقول عن نص إنه يدور حول حكاية ما، فإن هذه المقولة تسري على النص بوصفه كلا، وليس على الجملة الأولى أو مجموعة الجمل الأولى، والتي لا يمكن أن تعد مطلقا وعلى الأرجح أيضا للوهلة الأولى جزءا من الحكاية. بيد أن الأبنية العليا لا تكشف في النص عن بنية كلية خاصة تالية فحسب، بل إنها تحدد في الوقت ذاته النظام الكلي لأجزاء النص أيضا. ويتبين من ذلك أن البنية العليا يجب أن تتكون من وحدات محددة خاصة بمقولة (جنس) محدد، يرتبط بهذه الأجزاء النصية المرتبة من قبل. وبعبارة شكلية، إن البنية العليا تتصور بناء على البنية النصية. ومن ثم فإن البنية العليا نوع من التخطيط (Schema) الذي يتواءم النص معه. ويعني ذلك بوصفه مخطط إنتاج، أن المتكلم يدرك أنه (سيحكي الآن

حكاية) على حين يتضمن بوصفه مخطط تفسير أن القارئ لا يعرف عن أي شيء يدور النص فحسب، بل إنه حكاية على وجه مخصوص"(١٠٦).

إن (البنية العليا) هي التي تضم هذا الشتات. والمقولة (البنية) الكبرى التي تنتظم النص، هنا، مستمدة من (الوجود والعدم) مؤلف سارتر الشهير، والأبيات من (٣:٥) استحضار لفكرة الهيولي والصورة، الفلسفية العتيقة. ويتعالق البيت (٥) مع العنوان في مفهوم (العدم). ووضع النص الشعري داخل هذه (البنية العليا) هو الذي يحول هذه الجمل إلى صور. إن القارئ مدعو (من خلال فعل التواطؤ) إلى بناء الصور بمعرفة النصوص الأخرى، وإظهار بعض المهارة التأويلية عليها. وهذا يتمشى مع فلسفة الجشطالت، حيث يجب أن يكون فعل الإدراك كليا، و"ليس بمجرد الجمع البسيط بين الأجزاء"، وتضيف الهرمينوطيقا في حال النظر إلى النص باعتباره كلا أنه "لا يمكن بلوغه إلا عبر سيرورة تقتضي تدريجيا، إغلاق انفتاح المفاهيم العامة المتعلقة بالجنس الأدبي، فئة النصوص التي ينتمي إليها هذا النص والبنيات المتباينة المتقاطعة فيه. كذلك ينتمي حصر وفردانية هذا النص إلى نظام التخمين"(١٠٧). وبذلك تكف المتواليات (النثرية) عن أن تكون (نثرية)، وتندرج الفقرات الثلاث (١:٧) و(٨:١٠) و(١١:١٢) لتكوّن "كتلة نصية"، وداخل هذه الكتلة "تبرهن فجأة الحركات الخالية من المعنى – التي تبدو غريبة وغير قابلة للاستيعاب على أنها معقولة على نحو مفصّل وذلك حين يمكن تأويلها ككتابة، حتى أنه يمكن تصحيح اعتباطية نص محرف إذا كان السياق مفهوما ككل"(١٠٨). ويحتاج هذا (التواطؤ) إلى جسارة، أو كما أورد الشاعر: "الشعر هو الفهم الضال والتأويل الضال والخلق الضال".

٤- **اللعب**: لا يرتبط اللعب بمفهوم سلبي، بل يمكن أن نعيد تفسير النشاط الإنساني – كاملا– باعتباره نشاطا لعبيا. وأي استخدام لغوي هو بمثابة لعب. "إن كل فعل تواصلي يعتبر لعبة معقدة"(١٠٩). وأكد هايدجر "فكرة انتماء الشعر إلى اللعب"(١١٠). واعتبر بول ريكور أن "الخيال..لعبة حرة بإمكانيات ما"(١١١)، وعد جادامر الطبيعة لعبة، مؤكدا كلامه بكلام فردريك شليجل: إن جميع ألعاب الفن المقدسة هي محاكاة بعيدة للعب اللامتناهي للعالم، وللعمل الأبدي للفن المبدع ذاتيا"(١١٢). واعتبر الشاعر الكتابة لعبا بقوله، "فلعبة النص الشعري تظل لعبة في الزمن الذي يحوكه النص لموضوعه"(١١٣)، وميز هويزنجا الإنسان باعتباره "الإنسان اللاعب". ومن هنا "أمكن لجادامر أن يتحدث بلا تمييز عن اللعبة، وفي موقع آخر عن الخاصية اللعبية للعمل الفني، ثم عن لعبة الفن، واللعبة التي تُنتَج في الفن أو ألعاب الفن"(١١٤).

من هذا المنطلق، يبدو التناص لعبا، "إنه تمفصل نصوص في نص آخر، ينتج عنه بالضرورة تحويل عن دوالها ومدلولاتها"(١١٥)، وهو نوع – مؤكد – من اللعب. فإذا تعامل القارئ مع هذا النص الذي تماهت فيه النصوص، فإن الفهم نفسه مظهر من مظاهر اللعب، وكل محاولات الحداثة لتغييب المرجعية، فيقوم القارئ ببناء الدلالة من خلال (العوالم الممكنة) و(البنية الكبرى) و(البنية العليا) و(البنية التحتية)..الخ هذا كله نوع من اللعب، لا يقدر عليه إلا قارئ مدهش، اعتبره جيرالد برنس (القارئ النموذجي)، و"هو الذي يجيد الفهم ويستحسن كل الاستحسان أقل الكلمات شأنا، وأكثر المفاهيم مراوغة" هذا بالنسبة للقارئ، "أما بالنسبة للناقد فإن القارئ النموذجي هو ذاك القادر على تأويل النص تأويلا لا حصر له. ويمكن وجوده في نص بعينه حسب نقاد دون

غيرهم"(١١٦). وقد أكد علاء عبد الهادي هذه العلاقة اللعبية بين الكاتب والقارئ والنص باقتدار في قوله: "الشاعر هو المالك الوحيد لنصه، والملكية تعني حقه في إبعاد الغير، فإذا أراد المتلقي اللعب مع الشاعر، فيجب أن يخضع لسلطته الجمالية، ولن يتمكن من ذلك دون أن ينمو بينهما شكل من شكول التواطؤ، حينها سيفهم المتلقي التجريبي فضيلة أن يطلق لجزء من النص حريته في السقوط، حريته في أن يظل داكنا، بلا معنى، فقد يفضي اللعب بينهما إلى مجموعة من الخبرات الجمالية الجديدة، للشاعر والمتلقي على حد سواء"(١١٧).

في ضوء هذا، يفهم الباحث الديوان (كله) على أنه حالة من حالات اللعب (والتلاعب). ويتحقق اللعب بعدة طرائق منها:

(أ) **التلاعب بالتاريخ الثقافي كله**، حيث يتم توظيف العناوين الدالة (والمتباهية بالثقافة) في سياقات ساخرة، مثل: (تاريخ الحضارة)

انتبهوا للمرحاض،
ذاك الذي له فم أنيق..
ووجه.. يتبدل كل مرة(الديوان/٣٢)

هذا كل النص، ويقع تحت عنوان مهيب (تاريخ الحضارة). وأشهر مؤلف بهذا الاسم كتبه وول ديورانت. فيتحول إلى (المرحاض). أكد روبرت شولز على "أن النصوص الشعرية مصممة لكي تثير فينا القلق قبل كل شيء"(١١٨)، وهنا يأتي القلق من الغرابة، والمنطوق النصي عن (تاريخ الحضارة) غريب يعتمد التهكم ويناقض الحمولة الدلالية في العنوان، ويقود القارئ إلى صدمة تهكمية مع موضوع غريب، و"الغريب هنا، خبرة جمالية مخيفة، لا تتعلق بمصادر واقعية محددة، وهي ليست حالة عقلية خالصة انفعالية، بل في منزلة بين المنزلتين، منزلة

العقل ومنزلة الشعور، منزلة التصديق بفعل الإيهام الفني، ومنزلة عدم التصديق بفعل غرابة الأحداث، ومجافاتها للمنطق والعقل من خلال غموضها الغريب، والملتبس هذا"(١١٩).

(ب) **من خلال الالتفات النوعي، وغرس النثر في الشعر السردي** كما في (العمى والبصيرة)

أطفأ النور،
وأخذ يرشف كذبتها..ببطء،
بل مسح دموعها الخادعة متأثرا،
ثم قرر أن يتزوجها،
لأنها..فشلت..
فلمس بيدها الحقيقة أول مرة..
حين كنست نورا..
كان يحجبها،
دون أن تدري..
يجعلها ..لامعة
مثل معدن رخيص (الديوان/١١٧)

(العمى والبصيرة) أهم كتاب يتهجم على مثالية النقد، وأهم الأعمال التفكيكية العملية لبول دي مان. وهو مبني على اكتشاف وهم هائل يعيش عليه النقد العالمي. حيث تقول النصوص (كل النصوص) غير ما تعني وتعني غير ما تقول، وتعيش باستمرار على هذا التناقض. "يتظاهر كل نص بتأكيد معنى إيجابي معين، ولكنه يسوق خلسة معنى آخر قد يكون سلبيا، يظل خفيا داخله". ويقوم التاريخ الثقافي، تبعا لذلك، على وهم كبير، هو الخطأ، و"الخطأ

[هنا] هو الاطمئنان إلى خيال يعرف أنه خيال لكنه يريد أن يموّه على نفسه بادعائه الحقيقة"، وعلى هذا الخطأ تقوم اللغة كلها، وتكون بالتالي، في حاجة إلى التفكيك. و"التفكيك نفسه هو عملية ترجمة لا تنتهي من لعبة الدوال التي لا تحيل إلى مدلولات مستقرة"(١٢٠).

و"العمى" المغلف للنص، أنه نثر، لكن توزيعه تم في هيئة مقاطع، وجاء في سياق (كتلة نصية)، فأصبح شعرا، ولنجرب كتابته هكذا: "أطفأ النور، وأخذ يرشف كذبتها ببطء،بل مسح دموعها الخادعة متأثرا ثم قرر أن يتزوجها) هذا سرد مؤكد، يخلو من الانحرافات المخطط لها بوضوح عن القواعد المعيارية التي تميز الشاعرية. وإن لم نأخذ (النص الشعري) على أنه ألعاب الفن، ونجبر اللغة أن لا تحيل إلى خارجها، ويتحول النص كله إلى لعبة، ونتناولها "بوصفها فعلا حرّا يتم الشعور به بحسبانه خياليا Fictive ويوجد خارج الحياة الجارية، وقادرا برغم كل ذلك على أن يستغرق اللاعب تماما. إنه [أي النص] فعل يتخلص من كل مصلحة مادية ومن كل منفعة، فعل ينجز في زمان ومكان محددين قصدا، ويجري في نظام وفق قواعد محددة"(١٢١). – إن لم نفعل ذلك، لن نكون قادرين على بناء معنى النص.

(ج-) **من خلال "دهشة الغرابة"** التي تسيطر على الشاعر، (والديوان) كما في (النبوة)

قال الطبيب:
لأن قلبه..
أصبح كبيرا جدا..
بالنسبة إلى جسده...
مات(الديوان/١٨٥)

(النبوة) عنوان النص، وهو كفيل برسم أفق توقعات، ولكن "لا يكاد القارئ يكيف نفسه مع توقع معين، ويضع لنفسه نظاما ما للتنبؤ بما لم يُقْرَأ بعد من أجزاء، حتى تتغير القاعدة الجمالية، أو البنائية، مخادعة توقعاته"(١٢٢)، ومن ثم"تجسّد الغرابةُ التنافرَ المعرفي بين الألفة ونقيضها في مركب واحد"(١٢٣). وتكتمل اللعبة من خلال المفارقة بين الحمولة الدلالية للعنوان (النبوة) والسخرية التهكمية في النص. وهذه المفارقة لا تهدف إلى شيء، إنها "اللعبة [التي] لا معنى لها إلا هي نفسها"(١٢٤). وهذه هي "الوظيفة الشعرية" بمفهوم جاكوبسون، واللغة الجمالية بمفهوم الشكلانيين، حيث تتوقف لغة الشعر عن الإحالة خارج (عالم النص)، لأن النص يتحول إلى لعبة، والغرض من اللعب ليس في الحقيقة تحقيق المهمة، وإنما تنظيم حركة اللعبة ذاتها وتشكيلها"(١٢٥). وتحويل الفن إلى ألعاب لغة، هو الفكرة الجامعة التي تقف وراء كل الدراسات الحديثة، ويتم التعبير عنها بأساليب متعددة، ومثلا، تحدث روبرت شولز عن بول ريكور، و"في نظامه لا تشير الكلمات إلى الأشياء، بل تشير إليها القضايا أو الجمل. أما من وجهة نظر بنفنست، فإن الجمل ليس لها معان، لأن لها إحالة إلى الخارج، بل لأنها أجزاء من بنى مطردة أكبر"(١٢٦). ويبحث الدارس (أي دارس) عن شيء في النص هو "في الواقع حقيقة بالنسبة إلى هذا الباحث الدارس، حقيقت-(--هـ) كما يتمثلها وينتجها"(١٢٧)، وليست كما هي في ألعاب اللغة. وبناء عليه: ماذا وراء هذه المفارقة في (النبوة)؟. المفارقة بين العنوان والمحتوى؟ والمفارقة في المحتوى نفسه؟. والإجابة: هي شيء يستحضره الفهم الخاص بالقارئ. وهذا الفهم يغرسه القارئ من خلال فعل التأويل. ونتساءل مع ريكور: "لماذا نحن بحاجة إلى فن التخمين؟ لماذا نحن بحاجة إلى (بناء الدلالة)؟،..، بكلمات غاية في التعميم، أقول بأن النص يتطلب البناء لأنه لا يتكون من تعاقب بسيط من الجمل، موضوعة على قدم المساواة ومفهومة بشكل منفصل. النص كل. كلية. العلاقة بين كل وأجزاء –كما هو الشأن في عمل فني أو حيوان – تقتضي نمطا خاصا من الحكم"(١٢٨).

٥ - **التقشف البلاغي:** ربط الخطابُ النقدي الحديث، بقوة، بين الشعر والتصوير. واحتلت الصورة الشعرية بؤرة الاهتمام. هذا الاحتفال بالصورة (والتي تتأسس على الاستعارة في المقام الأول) لم يكن مرضيا لعلاء عبد الهادي، فرأى "أن التطور الشعري الحادث، عبر اشتغال الاستعارة الكثيف في معظم نصوص الطليعة الحديثة كانت نتيجته خلق مسافة بين العالم الشعري والعالم المعيش فحسب دون أن ينال النص الشعري نصيبا كافيا من طزاجة الرؤية، أو حداثة الشكل، بل قام الاختلاف بين معظم المشاريع الشعرية العربية في القرن الماضي على ما تفرزه آليات إنتاج النص الشعري على المستوى البلاغي التقليدي بمعناه الواسع"(١٢٩). وبسبب من اقتناعه بفشل الاهتمام بالصورة (الاستعارة) قرر أن "النص الشعري نوع من التطرف في علاقة الكلمات بأشيائها، وهذا ما يؤكد أهمية العقل في نحت الشكل النهائي للنص". ولعل (الكتلة النصية) هي البديل لهذه المشاريع الطليعية المعتمدة على الإنجاز البلاغي فقط، وبحسبه، "أصبحت لغة العمل من فرط سخائها عاجزة عن تحديد الأشياء، ذلك لأنها انشغلت باختراع أصوات لها، لا تكلّ، في آلية لا تشير إلا إلى نفسها، أنها تتوجه عبر تنويعاتها وتفضيلاتها"، (١٣٠) التي لا تهدأ إلى كلية العمل، فتشوهه، وتضاعفه وتعرّيه وتعكسه، كي تملأ كل هذا الخواء المتاح". ورأى الشاعر نموذجه في الشعر الياباني (قصائد الهايكو والوكا)، التي تخلصت من الزخرفة والإبهار الشكلي، واعتمدت قصيدة الوكا على "قالبها البسيط الذي يصهر التجربة في جوهر فكرة ما، أو حادثة أو تصوير، في حالة شعورية واحدة. أما براعة هذا الشكل فتقوم أساسا على الإيجاز والإيحاء كما تقوم على تقديم معلومات محدودة جدا، فلا يجد القارئ في شعر الوكا أي وصف تفصيلي لأحداث ملموسة، أو لأشياء، بل يجد

إشارات موجزة جدا إلى المشاعر التي تولّدها أحداث الخارج لدى الشاعر، فلا تُذْكَرُ الوقائعُ الملموسة إلا إذا كانت ضرورية حقا للتعبير عن تلك المشاعر"(١٣١). وأما الهايكو، فإنها تعبر عن "فكرة واحدة أو شعور واحد أو صورة واحدة، وهي نقطة مرسومة بالكلمات"(١٣٢).

يكتب الشاعر ديوانه تحت تأثير هذه الأفكار، كما في (المواقف والمخاطبات)، مثل:

أوقفني في البنك

وقال لي

لا يثقل على نفسك

إلا ما كان لامعا

فابحث عن أحمالك(الديوان/١٧٣)

هذا (الموقف) تطبيق حرفي للكلام السابق عن الوكا والهايكو.فهنا (والكلام للشاعر عن القصيدة اليابانية لكنه ينطبق على الموقف الشعري – الشاهد) . "قيمة الصمت و[اللغة الموجزة] الواصفة، ذات القصر الواضح، والتقشف البلاغي، الذي يقود المتلقين برغم ذلك إلى معنى شعري عميق يتفجر من سطورها القصيرة، على نحو يمنعهم من الركون إلى خبرتهم السابقة، وطريقة التفكير المباشر في الأشياء، والمعاني السائرة حولهم"(١٣٣). ذكر محمد العبد (عرضا) أنه "إذا كان لنص الصورة مركزيته المطلقة في الثقافة العربية، فقد آن الأوان لتذليل شتى المعارف لتخطي خطابها"(١٣٤). [ذكر ذلك عرضا في معرض دفاعه عن الصورة]. وهذه الفكرة الحماسية لتخطي خطاب الصورة وكتابة شعر لا يعبأ بالصورة وقدرتها على أن "تقول أكثر مما يمكن قوله بدون

صورة، ومن حيث،..، إنها تجعل معنى الكلمة معنى شعريا"(١٣٥). وهذا الشعر (كي يظل شعرا) يستعيض عن البلاغة (والتي هو جوهره) برسم مشهد كما في الموقف السابق، قد تخلى عن كل مظاهر الثرثرة البلاغية، وخلع أي زينة بلاغية، معتمدا على الإيجاز وتكثيف العبارة، "هذه التقنية الشعرية الأصيلة التي تستند إلى اللعب على الالتباس بين الذات والموضوع، وهي تجعل من ظواهر العالم الخارجي استعارات كون داخلي، ورموزه"(١٣٦). وبحسب بول دي مان، هنا تكون النفس الإنسانية قد جرّبت الفراغ من داخل ذاتها، ويكون الخيال المبتكر وبمنأى من ملئه للفراغ، يؤكد ذاته عدما محضا، وهو عدمنا الذي تلوك ذكراه ذات تنوب عن عدم استقرارها"(١٣٧). وإذا تابعنا الموقف الثاني، نجده:

أوقفني في المطعم

وقال لي

الصمت قوت الأحبة ..

ولكل طعامه.(الديوان/١٧٤)

النص موقف موجز جدا، والقصيدة كلها استعارة ممتدة، وأمثولة عن جانب من الطبيعة الإنسانية الحقيرة، وعشق شهوة الكلام. وهذا باعتماد موقف، هو بحد ذاته يشكل (صورة – هيئة)، مع تحوّل عميق في مفهوم الصورة (هنا)، حيث "يتحول مفهوم الصورة الشعرية من كونها تجسيدا للمجرد، حسب النقد الشعري القديم إلى تجريد لا متناهي المخيلة، بوصفه حقلا مفتوحا لحريات الخلق الفني، ليصبح فن ابتكار الصورة قيمة شعرية حرة، [وتصبح القصيدة].. متفادية شرط المستقرات والثوابت الفنية والثقافية"(١٣٨). هنا لا يصبح وقوف الواقف (في المطعم) ولا قوله محل اهتمام، بل "يبدو أن الكلام في

استعماله الشعري لا يشتغل إلا بذاته، وأنه بالتالي بلا مرجعية ما"(١٣٩). وإذ يتحول النص إلى هذه الحال، فإنه –كما يقول الشاعر – يقدم "تحت غطاء مشهد طبيعي، لا قيمة له ظاهريا، إلى الأشخاص القادرين على فهمه، سرا ما". ويبقى اكتشاف هذا السر مرهونا بالقارئ الذي يستنطقه، "بوصفه عملية متتابعة من الاحتجاب والكشف الجزئي عن الاحتجاب. ولا تجري هذه العملية في اتجاه واحد بالضرورة، من الخديعة إلى البصيرة، [أو العكس] بل يمكن أن يكون هناك لعب معقد من الانتكاسات والإبلالات المؤقتة"(١٤٠).

ثمة جماليات جديدة يجب تأسيسها، ومفاهيم جديدة يجب إقرارها، تتجاوز المفاهيم الطليعية والحداثية، وتتخطى قصيدة التفعيلة وقصيدة النثر.. الخ، لنصل إلى "شعر" يستمد هويته الشعرية من (كتلة نصية) يتداخل فيها نتف عديدة من كل الفنون فيما أطلق عليه الشاعر "التفات النوع". و"لا يمكننا أن نغض الطرف – في ظرفنا الحضاري المعيش – عن ملاحظة مهمة تسهم في تفكيك سلطة النوع بعامة، تتلخص في الاتساع الهائل لشعبية الممارسة الأدبية اللصيقة بالنشر الالكتروني – في عصر الشبكات – بسبب الزوال التدريجي لاحتكار الإنتاج الثقافي والأدبي، ممن كانوا يسمون بالخاصة الثقافية، هذا الزوال الذي يرجع إلى تطور الوسائط البصرية – الحاسوب بخاصة – التي غيرت شروط التبادل الأدبي للسلعة الثقافية على نحو خلق شروط مشروعية جديدة، وعممها لصالح تواصل إنساني، لا يخضع لشروط الإنتاج القديمة، ولا ينتمي إلى الكتابة الأدبية، وإلى تقاليدها النوعية المعتادة. وهو تحدّ جديد يواجه النقد المدرسي، حارس الحدود التقليدية للأنواع الأدبية والفنية"(١٤١).

الهوامش والإحالات:

*** تم الاعتماد على ديوان علاء عبد الهادي (مهمل تستدلون عليه بظل) الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة– ٢٠٠٩

(١) مصطفى بيومي عبد السلام (التناص: مقاربة نظرية شارحة)٦٦– عالم الفكر–ع١–مج٤٠– الكويت ٢٠١١

(٢) شاكر عبد الحميد (الفن والغرابة : مقدمة في تجليات الغريب في الفن والحياة) ٢٢– الهيئة المصرية العامة للكتاب – ٢٠١٠

(٣) جادامر (تجلي الجميل ومقالات أخرى) ١٠١و١٠٢ ترجمة ودراسة وشروح د. سعيد توفيق– المجلس الأعلى للثقافة – القاهرة– ١٩٩٧

(٤) جوليا كرستيفا (علم النص) ٥٧ – ترجمة فريد الزاهي– دار توبقال للنشر– ط٢–١٩٩٧

(٥) جادامر/ ٢٤٦

(٦) مصطفى بيومي عبد السلام/ ٧٥

(٧) فان دايك (علم النص : مدخل متداخل الاختصاصات) ١٤٤– ترجمة سعيد بحيري– القاهرة –٢٠٠١

(٨) مصطفى بيومي عبد السلام /٨٣

(٩) كرستيفا / ٦٤

(١٠) جادامر (تجلي الجميل) ١٠٤

(١١) السابق / ٩٦

(١٢) بقشي عبد القادر (التناص النقدي) ٢٠٦– علامات– ج٥٨– مج١٥ ديسمبر ٢٠٠٥

(١٣) روبرت شولز (السيميائية والتأويل) ٨٩ – ترجمة سعيد الغانمي– المؤسسة العربية للدراسات والنشر– ط١– عمان–١٩٩٤

(١٤) علاء عبد الهادي (قصيدة النثر والتفات النوع)٢٦٦– العلم والإيمان للنشر والتوزيع–٢٠٠٩

(١٥) قاسم حداد (كأن الأزمة في مكان آخر غير الشعر) ١٢٧– أعمال الندوة الرئيسية لمهرجان القرين الثقافي– ٢٠٠٥

(١٦) بقشي عبد القادر / ٢٠٥

(١٧) رينيه ويلك (مفاهيم نقدية) ترجمة د. محمد عصفور. الكويت – المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب. الكويت، ١٩٨٧

(١٨) محمد مندور (الأدب وفنونه)١١ دار نهضة مصر – ط٢ . د.ت

(١٩) صلاح السروي(الأنواع الأدبية العابرة للنوع) بحث منشور بالانترنت على الموقع:
http://www.diwanalarab.com/spip.php?article17699
(٢٠) مُحَمَّد حسن عبد الحافظ (السيرة الشعبية وقضايا النوع الأدبي) بحث منشور بالانترنت على الموقع: http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=34445
(21) Chandler، Daniel (1997): 'An Introduction to Genre Theory' [WWW document] URL:
(22) http://www.aber.ac.uk/media/Documents/intgenre/chandler_genre_theory.pdf
http://www.merriam-webster.com/dictionary/genre
(23) Genre، Text، Grammar: Technologies for Teaching and Assessing Writing، By Peter Knapp and Megan Watkins. Published by the University of New South Wales Press. 2005.
(٢٤) جادامر (فلسفة التأويل) ١٨٠- ترجمة مُحَمَّد شوقي الزين – ط٢-٢٠٠٦- منشورات الاختلاف- الجزائر
(٢٥) كرستيفا / ٤٦
(٢٦) علاء عبد الهادي / ١١٤
(٢٧) السابق/١١٢
(٢٨) مُحَمَّد العبد (الصورة وثقافة الاتصال)١٤٢- فصول- العدد٦٢-٢٠٠٣
(٢٩) مُحَمَّد الناصر العجيمي (سياق التلفظ وقيمته في تحليل الخطاب)٥٣ – فصول- العدد٦٢-٢٠٠٣
(٣٠) علاء عبد الهادي/٣٨
(٣١) السابق/١٢٠و١٢١
(٣٢) روبرت شولز / ٨١ و ٨٢
(٣٣) بول ريكور (من النص إلى الفعل)١١١- ترجمة مُحَمَّد برادة وحسان بو رقية- ط١- عين للدراسات والبحوث- القاهرة ٢٠٠١
(٣٤) مُحَمَّد الماكري (الشكل والخطاب مدخل لتحيل ظاهراتي)٥٢- المركز الثقافي العربي- ط١- بيروت-١٩٩١
(٣٥) جادامر (تجلي الجميل)١٠٥
(٣٦) رولان بارت (التحليل النصي تطبيقات على نصوص من التوراة والإنجيل والقصة القصيرة)٧٧- ترجمة عبد الكبير الشرقاوي- دار التكوين- المغرب- ٢٠٠٩

(٣٧) مصطفى بيومي عبد السلام/٧٤

(٣٨) روبرت شولز/٧٩

(٣٩) رولان بارت/٧٩

(٤٠) كرستيفا/٦٩

(٤١) مصطفى بيومي عبد السلام/٦٧

(٤٢) كرستيفا/٥٣

(٤٣) السابق/٢١

(٤٤) جيرار جينت (مدخل لجامع النص)٥- ترجمة عبد الرحمن أيوب – دار الشئون الثقافية العامة- بغداد

(٤٥) جيرار جينت (من النص إلى العمل) ٧٢- ضمن كتاب: رولان بارت (من البنيوية إلى الشعرية) ترجمة غسان السيد – دار نينوي للدراسات والنشر ط١- سوريا- ٢٠٠١

(٤٦) كرستيفا /٦٩

(٤٧) علاء عبد الهادي/١١٦

(٤٨) السابق/١١٧

(٤٩) السابق/١١٩و١٢٠

(٥٠) السابق/١٢٠و١٢١

(٥١) جادامر (تجلي الجميل ومقالات أخرى) ٢٢٦

(٥٢) يان موكاروفسكي (الفن كحقيقة سيميائية) ٣٨- ضمن سيميائية براج للمسرح- ترجمة ادمير كورية- دمشق١٩٩٧

(٥٣) السابق/٢٧

(٥٤) فان دايك / ١٤٨

(٥٥) السابق/٢٩

(٥٦) عبد الحق بلعابد (عتبات: جيرار جينت من النص إلى المناص)١٤و١٥-ط١-الدار العربية للعلوم ناشرون – الجزائر- ٢٠٠٨

(٥٧) فان دايك/١٤٦

(٥٨) احمد الناوي البدري (خصوصية تشكيل المكان في آثار ابراهيم الكوني)٢٨٦- فصول- العدد٦٢-٢٠٠٣

(٥٩) جيرالد برنس (قاموس السرديات) ١٢٢و١٢٣- ترجمة السيد إمام- ميريت للنشر والمعلومات - القاهرة- ٢٠٠٣

(٦٠) مُحَّد الناصر العجيمي/٤٨

(٦١) بقشي عبد القادر / ١٠٢

(٦٢) حميد لحمداني (عتبات النَّص الأدبي: بحث نظري)٨- مجلَّة علامات في النقد- النادي الأدبي بجدَّة- مج١٢-ع٤٦- شوَّال١٤٢٣

(٦٣) عبد الفتاح الحجمري (عتبات النص: البنية والدلالة)٦٨- منشورات الرابطة- ط١- الدار البيضاء-١٩٩٦

(٦٤) علاء عبد الهادي/١٧٢

(٦٥) السابق/١٦٩و١٧٠

(٦٦) السابق/٧

(٦٧) عبد الحق بلعابد/٦٧و٦٨

(٦٨) عبد الفتاح الحجمري/٩

(٦٩) عصام حفظ الله واصل (التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر)٣٨-ط١- دار غيداء- الأردن- ٢٠١١

(٧٠) بارت/٨٢

(٧١) عبد الحق بلعابد/٨٣

(٧٢) بارت/٨٣

(٧٣) سعيد الأيوبي (عتبات النص في ديوان آدم الذي)٤٧- علامات - مج١٢-ع٤٦- شوَّال١٤٢٣

(٧٤) عبد الحق بلعابد/٧٥و٧٦

(٧٥) السابق/٦٦

(٧٦) شاكر عبد الحميد/٢١٢

(٧٧) شوقي على الزهرة (هندسة المكان في شعر صالح سعيد الزهراني)٢٦٨- علامات - ج٥٢- مج١٣- يونيو ٢٠٠٤

(٧٨) جيرار جينت (من النص إلى العمل) ٧٤ ضمن كتاب: رولان بارت (من البنيوية إلى الشعرية) ترجمة غسان السيد – دار نينوي للدراسات والنشر ط١- سوريا- ٢٠٠١

(٧٩) عصام حفظ الله واصل/٧١

(٨٠) علاء عبد الهادي/١١٣

(٨١) مصطفى بيومي عبد السلام/ ٨٣

(٨٢) جيرار جينت (من النص إلى العمل) ٧٢

(٨٣) مُحَمَّد الكردي (مع ريجيس دوبريه في كتابه حياة وممات الصورة) ٢٤٥- فصول – العدد٦٢ ربيع ٢٠٠٣

(٨٤) جادامر (تجلي الجميل) ٢٣٤و٢٣٥

(٨٥) السابق/ ٢٣٥

(٨٦) عصام حفظ الله واصل/ ٤٢

(٨٧) فان دايك/ ٢٤٧

(٨٨) شاكر عبد الحميد/ ٤٦

(٨٩) كرستيفا / ٧٥

(٩٠) أشرف منصور (صنمية الصورة: نظرية بودريار في الواقع الفائق) ٢٢٧- فصول- العدد٦٢ ربيع ٢٠٠٣

(٩١) شاكر عبد الحميد/١٩٠

(٩٢) السابق/٣٩٦

(٩٣) علاء عبد الهادي/١٧٣

(٩٤) كرستيفا/ ٧٨و٧٩

(٩٥) علاء عبد الهادي/ ٢٥٢

(٩٦) علاء عبد الهادي/٩٨و٩٩

(٩٧) السابق/١١٦

(٩٨) السابق ١١٧

(٩٩) مُحَمَّد نجيب التلاوي (القصيدة التشكيلية في الشعر العربي)١٨- الهيئة المصرية العامة للكتاب- ٢٠٠٦

(١٠٠) مُحَمَّد العبد /١٣٤- فصول

(١٠١) السابق /١٤٧

(١٠٢) علاء عبد الهادي/٩٢

(١٠٣) محمود الضبع (تشكيلات الشعرية الروائية) ٣١١- فصول- العدد٦٢ ربيع ٢٠٠٣

(١٠٤) جادامر (تجلي الجميل) ٩٠

(١٠٥) فان دايك (علم النص) ٢١٠

(١٠٦) بول ريكور (من النص إلى الفعل) ١٥٥

(١٠٧) جادامر (الحقيقة والمنهاج) ٥١٣

(١٠٨) مُحَمَّد الماكري/٥٤

(١٠٩) علاء عبد الهادي / ١٨٩

(١١٠) بول ريكور (من النص إلى الفعل)١١٩

(١١١) جادامر (الحقيقة والمنهج) ١٧٦

(١١٢) علاء عبد الهادي/ ١١٠

(١١٣) زولتان فارجا (ألعاب النظرية ونظرية الألعاب) ١٢٢– ترجمة أنور مغيث–فصول– العدد ٥٨

(١١٤) عصام حفظ الله واصل/٥٤

(١١٥) جيرالد برنس (مقدمة لدراسة المروي عليه) ٧٨– ترجمة علي عفيفي – فصول– مج١٢– ع ٢ – ١٩٩٣

(١١٦) علاء عبد الهادي/٠ ٢٩٢

(١١٧) روبرت شولز/ ٨٣

(١١٨) شاكر عبد الحميد/ ٣٢

(١١٩) بول دي مان (العمى والبصيرة) من ٧ إلى ١٠– مقدمة المترجم– ترجمة سعيد الغانمي– المجلس الأعلى للثقافة– القاهرة– ١٩٩٩

(١٢٠) زولتان فارجا/ ١٢٠

(١٢١) السابق/ ٨١

(١٢٢) شاكر عبد الحميد/١٣

(١٢٣) زولتان فارجا/ ١٢١

(١٢٤) جادامر (الحقيقة والمنهج) ١٧٩

(١٢٥) روبرت شولز/ ٨٦

(١٢٦) جادامر (فلسفة التأويل)١٧

(١٢٧) بول ريكور (من النص إلى الفعل)١٥٤

(١٢٨) علاء عبد العادي/١٠٨و١٠٩

(١٢٩) السابق/ ١٣٢

(١٣٠) السابق/ ٢١٥

(١٣١) السابق/٢٢٠

(١٣٢) السابق/٢٢٤

(١٣٣) مُحَمَّد العبد/ ١٥١

(١٣٤) السابق/ ١٣٧

(١٣٥) علاء عبد الهادي/٢١٦

(١٣٦) بول دي مان (العمى والبصيرة) ٥٥

(١٣٧) قاسم حداد / ١٢٨و١٢٩

(١٣٨) بول ريكور (من النص إلى الفعل) ١٧٠

(١٣٩) بول دي مان (العمى والبصيرة)٥٠

(١٤٠) علاء عبد الهادي/١٣٤و١٣٥

الفصل الخامس

الانقطاع المعرفي عن الفضاء الجمالي للستينيين في تجربة السبعينيين

مدخل لدراسة المجاز عند محمد سليمان من خلال الصورة

١-مدخل

سَبَقَ أن شعراء السبعينات حاولوا تقديم شعرية جديدة، مغايرة. أهم ملمح لذلك تمثل في المجاز الشعري، وكما صرح بذلك حلمي سالم، فقال: "تسعى الشعرية الجديدة إلى شق مجازات جديدة، وأنماط جديدة، تنفي المجازات القديمة وتزيحها، تأسيسا على أن هذه الشعرية تدرك أن ألفاظ اللغة مجاز، وزاوية الالتقاط مجاز، والمشهد المنتقى مجاز، بل الحياة كلها مجاز كبير"(١). وقد نقلنا هذا التصور إلى "حضرة شعرية جديدة، هي شعرية المخايلة بكل حيثياتها"(٢)، واعتبر المسدي ذلك تحولا جذريا في تاريخ الشعرية العربية، حيث "التحول من شعرية القريض النسقي إلى شعرية مخالفة، تبنى على إيقاع التفعيلة أو تبنى على إيقاع الصورة، هو خروج من فضاء الشعر من حيث هو تخييل إلى فضاء الشعر بوصفه خيالا. [وتعليل ذلك] أن البحور التي هي أوزان نسقية سابقة في الذهن العربي لأية قصيدة موزونة نسمعها، فالقالب المهيئ لإدراك الشعرية جاهز سلفا وهو الذي يتولى عملية التوجيه النفسي، بينما ينسرح الذهن المتقبل للقصيدة الجديدة انسراحا يحوّل استقبال الشعر إلى فضاء من الخيال"(٣).

رافق ذلك كله انفتاح الساحة الثقافية العربية على مقولات وافدة تعلي من شأن المجاز وطرائقه التي لا تنسجم –غالبا –مع الصورة الموروثة لدينا عن المجاز. مثل مقولات ياكوبسون عن المحور الرأسي والأفقي وكيفية توليد الاستعارة من سقوط أحدهما على الآخر، وتأكيد بول ريكور على أن الاستعارة تتكون من العبارة بأكملها، وليس اللفظة كما هو موروث، والإلحاح على أنه لا يمكن الاطمئنان إلى قواعد لفك شفرة الاستعارة، مما جعل "المناقشات في الاستعارة غامضة وبعيدة عن الدقة" كما أكد ذلك بول شاؤول. وأصبحت الاستعارة ذات فلسفة مغايرة (وغامضة أحيانا) وتحتل مكانة واسعة في الجدل الثقافي الشعري، وتم اعتبارها أحد أهم مولدات الشعرية والمدخل الرئيسي لإنتاج شعرية جديدة، وفي هذا التصور راجت مقولات ريتشاردز وكولريدج عن الخيال والاستعارة التي "هي الأداة الرئيسية التي ترتبط بواسطتها الأشياء غير المرتبطة" –كما يقول ريتشاردز–، وشاع "أن القصيدة تنمو طبيعيا من الصور وتأخذ شكلها من الصور، بدلا من أن تفرض هذه الصور في نمط يمليه الفكر والتقليد"(٤).

أدى ذلك إلى ما أطلق عليه عبد السلام المسدي (الانفجار المجازي) وهو وصف لحالة شعرية استثنائية في تاريخ الشعرية العربية، ظهر فيها أن (المجاز) هو مولد الشعرية، و"مع الانفجار المعرفي الذي أمسى يسود القصيدة الجديدة، لأنه حنين الشعرية المفارقة، تخلخلت الأعراف في تداول اللغة، وانفرج اللحام بين قواعد النظم وتجليات لغة النص، فانفسحت الشقة بين الدلالة والتأويل، وانفرط العقد الذي كان يمسك بأطراف البنية السطحية في الكلام وبنيته العميقة"(٥)، دون أن يكون ذلك داخلا في الفهم السلبي لما حدث، بل نُظِرَ إليه باعتباره إيجابية يجب استغلالها، وتم الإلحاح على أن "الانحراف ليس غاية

بذاته بل هو استثارة للقارئ لكي يستعيد الاتساق .. لأن التنافر لا يعدو كونه بداية عملية الابتكار، ولا تولد الصورة المجازية إلا باستعادة الاتساق"(٦)، وبذلك تم إفساح دور حيوي للمجاز في الشعرية، وتمت مطالبة القارئ باستكمال هذا الدور، ومن خلاله يمكن رأب صدع التنافر والخلخلة المشار إليهما آنفا.

٢-غياب السياق الخارجي والداخلي للقصيدة

إذا أعدنا التأكيد على أن الشاعر السبعيني يكتب ما أسماه البعض "كتابة الكتابة" وأن الهدف متضمن في الكتابة، والغرض (الموضوع) لا يسبق القصيدة وأن القصيدة تخلق موضوعها، وأن هذه الأغراض كامنة في لاوعي الشاعر وتظهر في أثناء الكتابة. وأؤكد على أن هذه الأفكار استقيتها من مناقشاتي مع رموز شعراء السبعينيات وأخذتها بلفظها غالبا، من محاوراتي معهم، وقد أكد لي بعضهم أنه يكتب والموضوع يتضح بعد الفراغ من الكتابة، ومراجعة المسودات وتنقيحها.

في هذه الحال كيف يكتب الشاعر؟ يكتب وليس في ذهنه سياق خارجي أو داخلي تدور حوله نواة القصيدة، ولنتذكر أي نص قديم، وليكن نص أبي تمام في مدح المعتصم بعد فتح عمورية، فالشاعر –أبو تمام– لديه بؤرة تدور حولها تجليات القصيدة هي مدح الخليفة والإشادة بانتصاره، ومن ثم فكل الصور والاستعارات والخيالات والأفكار والبناء العقلي والعاطفي ... الخ، كل هذا يتآزر معا لإنضاج الفكرة المحورية التي تدور حولها القصيدة وهي (مدح الخليفة والإشادة بانتصاره)، وللمديح تقاليد وضحها النقاد وبينوا الصفات التي يمتدح بها الشعراء الخلفاء، وماذا يجب عليهم أن يقدموا من بيان هذه الصفات ، وكذلك الصفات الواجب الابتعاد عنها، ولوصف المعارك ولمدح الخليفة

بالشجاعة تقاليد، ومن ثم توجد حالة ذهنية جامعة لهذه القصيدة مع مثيلاتها من القصائد التي تدور حول مدح خليفة –أي خليفة– والإشادة بشجاعته وامتداح فتوحاته، ومن ثم نحصل على سياق خارجي، من طبيعة الموضوع الذي تقترحه القصيدة، وسياق داخلي من طبيعة البناء الفني وتقاليد الشعر التي وضعت صورة ذهنية لتسلسل الأفكار في القصيدة، كما سبق في النص المنقول عن ابن قتيبة، في الفصل السابق، وهذا كله لا يتوافر في قصيدة السبعينات حيث لا يوجد "موضوع" بالمعنى الموروث للفظ "موضوع"، بل إن موضوع القصيدة –كما سبق– كامن في لاوعي الشاعر، ويظهر في أثناء الكتابة، وأن الغرض لا يسبق القصيدة، بل إن القصيدة تخلق موضوعها (وهذه الألفاظ منقولة عن علاء عبد الهادي في محاورة معه).

هنا يكتب الشاعر نصه بعيدا عن "التقاليد الموروثة"، ويؤسس لنفسه مسارا جديدا، ولنقرأ هذه الأبيات:

نجمة ذابلة

مسافةٌ للبحرِ

زُرقتان ..

بين مركزيهما تسّاقط الألوانُ

شارعٌ

وكومة من البياض

حائط في رأسه الدخانُ

في جذوره دمٌ

نافذة يطل من فراغها الصدأ

ستارة مصفرةٌ

تلوكها الرياحُ

شرفةٌ منذورة للنمل

فوقها يد من خشبٍ

وهدهدٌ .. يرف صاعدا

وهابطا

سفينة مرشوقة في البحر

لا يهزها دبيب ظلمة،

ولا الرفيف(٧)

هذا مقطع من قصيدة ضمن ديوان (سليمان الملك)، ويستغل الشاعر لفظ (سليمان) الوارد في اسمه (مُحَمَّد سليمان) ليقترب من (سليمان الملك) فيما يشبه القناع والتناص في بعض مفاصل الديوان، وأول قصيدة بعنوان (الوجوه) والثانية (الجامعة) وفي هذا إشارة إلى (كتاب الجامعة) الوارد في العهد القديم، وفي داخل القصائد تتجاور إشارات تناصية مع العهدين: القديم والجديد يمكن تتبعها بسهولة، وما يعنينا في الشاهد أنه أحد نصوص أربعة تقع تحت العنوان (ممالك) وكل نص يحمل رقما (مملكة١)، و(مملكة٢) .. وهكذا، وهذا النص (مملكة٢)، وحتى في حال استحضار (سليمان بن داود) ونحن نقرأ هذه القصيدة من خلال بنية الديوان فلن نحصل على (موضوع) نستطيع أن نحدده كما فعلنا مع نص أبي تمام، ومن ثم لن تكون لدينا (تقاليد) لمراجعة القصيدة وفقها.

إذا أعدنا قراءة الشاهد سنجد (نجمة – مسافة – زرقتان– شارع –كومة – حائط – نافذة – ستائر– شرفة – سفينة) وكل واحد من هذه الألفاظ تم الإخبار عنه بشيء قد يكون قصيرا موجزا كما في (نجمة ذابلة) حيث المسند والمسند إليه فقط، أو يتم التوسع في الإخبار شيئا ما كما في (زرقتان .. بين مركزيهما تسّاقط الألوان) أو يتسع التوسع أكثر من ذلك كما في (شرفة منذورة للنمل، فوقها يد من خشب، وهدهد .. يرف صاعدا وهابطا)، وقد يأتي المسند إليه عاريا كما في (شارع).

إذا أعدنا قراءة الشاهد لنلحظ الروابط القضوية بين هذه المفردات التي تم الإخبار عنها بالمسند إليه، سيتضح أن ذلك يخضع لمنطق غير معلن. هنا يجب استحضار مقولة كيتس عن "القدرة السلبية"، التي تقوم بجمع هذه "الشذرات" معا، والقدرة السلبية – كما شرحها لويس – هي حالة عقلية بمقتضاها يكون الشاعر قادرا عل أن يبقى في حيرة وغموض وشك [واعيا بذلك وعن قصد] دون المحاولة المفرطة للوصول إلى الحقيقة والسبب. وهكذا يكون الشاعر مستعدا لتلقي الانطباعات مكتسبا خاصية عقلية تبتعد عن أن تفرض على العالم الخارجي أي نمط أو صيغة أو تصور سابق"(٨)، وفي هذه الحالة يكون ثمة "مبرر" لجمع هذه الأشياء معا، فالشاعر هنا، كما يقول:

يقفز من وقت إلى وقت، ومن مغارة إلى مغارة

وبذلك لا يمكن التعامل مع هذه القصائد تعاملنا مع قصيدة أبي تمام في فتح عمورية، ففي الأخيرة لدينا خريطة ذهنية نقيس عليها القصيدة، [هذه الخريطة هي المفاهيم في عرف علم الاجتماع الأدبي، وهي تؤسس جوهر التعامل مع الأدب وإدراكه]. أما هنا ففي (مملكة٢) نفقد هذه الخريطة تماما، وفي نهاية القصيدة يقول مُحَّد سليمان:

شارع ينساب من عباءة

يذوب في الحديد

يختفي في سلة الميدان

عاشق يداه تحت ذقنه

ظلامه مهاجع للطير

ظهره للدور

وجهه عليه آيتان

أية للخوف

آية لوجع الصعود

عينه لؤلؤة

وحول أنفه حطام بسمة

وآهة ممزقة

ويحاول الشاعر خلق إطار شعري لقصيدته، داخله تنتظم هذه المفردات التي تتكون منها قصيدته، و "إذ يتخلق هذا الإطار الذي يتم وفقا له تفسير الرسالة الشعرية من خلال تفجير الشاعر للعلاقات المألوفة بين المفردات اللغوية بعضها بالبعض من ناحية، وبين الإشارة اللغوية والمشير إليه الذي تومئ إليه أو توجه المتلقي إلى استثارته من ناحية أخرى، ومن خلال هذا التفجير تتولد قطيعة معرفية مؤقتة .. بين اللفظة وتواريخها الإشارية والاجتماعية على السواء، فتنزاح فيها اللفظة عن أفق دلالاتها وعلاقاتها المعنوية – السيمانتية – التقليدية، وتتوهج بدلالات وعلاقات بكر جديدة"(٩)، وغني عن البيان أن

هذا من شأنه أن يفقد القصيدة السياق الداخلي والخارجي الذي بمقتضاه يتلقى المتلقي نصا جاهزا للتأويل، كما كان يحدث في استراتيجية التلقي القديمة.

بذلك يتولد المجاز وكأنه هدف في ذاته، وليس مجرد حلية أو زخرفة أو بلاغة – كما كان– وقد رأى محمود أمين العالم هذا الإجراء "أقرب إلى ما يسمى في تراثنا الشعري القديم بالصنعة" (١٠)، لكن هذه الصنعة أصبحت المهارة التي تميز الشاعر السبعيني، وليس أمامنا إلا أن نتعامل مع "القصيدة ككل من حيث إنها منظومة من كلمات هي في معانيها ما نراه، وهي في أصواتها مختلفة اختلافا كثيرا، منسقة ومنطقية، وأعظم تنظيما ومنطقا مما يكون عليه بناء الكلمات خارج الشعر" (١١)، برغم غياب السياق الخارجي والداخلي الذي ينتظم هذا المجاز.

لن نرى في هذه الاقتباسات السابقة هذه الإيجابية إن أصر القارئ على أن يجابه هذا الشعر بخريطة ذهنية فيها أثر من المحاكاة القديمة، وأن الشاعر "يحاكي" أو ينقل أو يصور أو يحسّن واقعا، ويقيس القارئ ما قاله الشاعر على ما في ذهنه من خرائط ذهنية لكيف يكون "الموضوع" الذي تدور حوله القصيدة، فمثل هذا القارئ يفسد هذه النصوص، فكما قال جوته. "يجب أن ندع الصور تشكل بكل أصدائها قبل أن ننتقد".

إن "مملكة٢" تدور حول ما يتركه اجتماع "نجمة– مسافة – زرقتان – شارع – كومة – حائط– نافذة – ستائر– شرفة– سفينة– شارع– عاشق" هذه اثنتا عشرة مفردة ترسم كل واحدة منها صورة شعرية تأتي في وضع سلبي، وباستمرار تم وضع هذه المفردات في صورة شعرية تقود إلى البؤس، كما لو كانت مقدمات لرسم حالة "العاشق" الذي تختتم به القصيدة دفقتها الشعرية، لقد سبقته إحدى عشرة حالة محبطة، فما من صورة شعرية سعيدة، أو حتى محايدة، فالنجمة

ذابلة، والزرقتان بين مركزيهما تسّاقط الألوان، والحائط في رأسه دخان، والنافذة يطل من فراغها الصدأ، والشرفة منذورة للنمل والسفينة معطوبة وفوقها الغربان والشارع يذوب في الحديد ليختفي في سلة الميدان، ليظهر في نهاية القصيدة (عاشق يداه تحت ذقنه) مع ما في هذه الوضعية من دلالة، لتأتي باقي صفات هذا العاشق –كما مر في الاقتباس– بائسة تقود إلى البيت الختام" (آهة ممزقة).

في ضوء هذه السلسلة من السلبيات يقبع (عاشق) ما يعاني هذا البؤس، هذه هي سلسلة الخواطر التي تدور حولها القصيدة، ومن ثم فإن "مملكة٢" عنوان يكشف عن (سياق) للنص، ويترك القارئ يواجه القصيدة على هذا النحو دون أن يكون مسلحا بخريطة ذهنية –كما سبق– وبالتالي يبدو المجاز مقلقا، والصور كذلك مقلقة تحتاج إلى تدخل من المتلقي الذي تواجهه هذه الاستعارات المقلقة مثل (نجمة ذابلة – كومة من البياض – نافذة يطل من فراغها الصدأ – ستائر مصفرة تلوكها الرياح .. الصفيح الذي استعاذ من بريّةٍ فلاذ بالأصداف كي ينام – شارع ينساب من عباءة –والعاشق ظلامه مهاجع للطير – آية لوجع الصعود – حول أنفه حطام بسمة وآهة ممزقة).

هذه استعارات تتآزر معا لترسم حالة المعاناة التي توحي بها القصيدة. وبكلمات نلسون جودمان، حيث توجد الاستعارة يوجد الصراع، فإذا كانت القصيدة لا تتحدث عن الصراع ولا يوجد بها لفظ الصراع أو أحد مترادفاته، فإن الوصول إلى هذا المعنى مرهون برهافة حدس المتلقي الذي سيرى (العاشق) في وضع بائس وفي سياق بائس لكن القصيدة لا تقول ذلك ولا تطرحه، بل تترك ذلك موكولا إلى مقدرة المتلقي على الحدس به.

٣-رصف الصور بدون رابط

عَوّضَ غيابَ السياق الخارجي والداخلي اهتمامُ الشاعر بالمجاز من خلال التركيز على الصور، حتى صار التصوير أهم ملامح بناء القصيدة. وبدا أن "موضوع" الشاعر هو القصيدة، وهذا ما جعل الصورة تبدو هدفا في ذاتها حتى اعتبر بعض النقاد أن هذا "عصر الصورة"، وأن هذا تحوّل نوعي في بنية الشعر العربي. يمكن استلهام تجربة ديلان توماس في هذا الصدد لأنها كاشفة – بحق – عن بنية المجاز في قصيدة النثر عموما وعند مُحَمَّد سليمان على وجه الخصوص، يقول ديلان توماس: "القصيدة التي أكتبها تحتاج إلى عدد كبير من الصور لأن مركزها هو غزارة الصور. إني أبتكر صورة واحدة –ولو أن الابتكار ليس الكلمة المناسبة – إذ أدع الصورة تتكون عاطفيا في داخلي ثم أطبق عليها القوى العقلية والنقدية التي أملكها، ثم أدع هذه الصورة تولد صورة أخرى، وأدع هذه الصورة تناقض سابقتها، ومن الصورة التي ولدتها الصورتان الأوليان، آتي بصورة رابعة متناقضة، ثم أدعها كلها تتعارض ضمن حدودي الشكلية المفروضة عليّ. فكل صورة تحرك في داخلها بذرة الانهيار، وأن كل طريقة جدلية، كما أفهمها، هي بناء وتهديم دائمان للصور التي تنبعث من البذرة الرئيسية، التي هي بحد ذاتها هدامة، وبنّاءة في الوقت نفسه، فالحياة في أية قصيدة من قصائدي لا تستطيع الحركة مركزيا حول صورة مركزية، بل إن الحياة يجب أن تنبع من المركز، فالصورة يجب أن تلد وتموت في الصورة الأخرى، وأي ترابط في صورة يجب أن يكون ترابطا في الخلق وإعادة الخلق والتهديم والتناقض .. ومن الصراع الحتمي للصور – وهو حتمي بسبب الخلق وإعادة الخلق والتهديم والتناقض، وهي من طبيعة المركز المحرك ومحور الصراع–أحاول خلق السلام الآني الذي يمثل القصيدة ذاتها"(١٢).

يكشف هذا الاقتباس عن جوهر بناء المجاز في قصيدة مُحَّد سليمان، فإذ يغيب الموضوع (عكس ما كان عليه حضوره في نص أبي تمام في مدح الخليفة والإشادة بانتصاره)، تقوم الصور بخلق عالم القصيدة وموضوعها، وهذا معنى قولنا السابق، "إن الشاعر لا ينطلق من موضوع، ولكن موضوعه هو القصيدة". إن توالي الصور وفق رابط خاص بالشاعر، ألمح ديلان توماس إلى خصوصية هذا الرابط في قوله (أي ترابط في صوري يجب أن يكون ترابطا في الخلق وإعادة الخلق والتهديم والتناقض) وهي أربع علاقات يصعب استيعابها، معا (فالخلق وإعادة الخلق) مما يمكن تخيله واستيعابه، فأن تكون الصورة التالية تخلق وتتخلق من صورة سابقة أو تعيد تخليق نفس الصورة السابقة أو الجو النفسي والشعوري، مثلا، فهذا مفهوم وكذلك (التهديم والتناقض) علاقتان مفهومتان، كأن تأتي الصورة اللاحقة معاكسة لعالم الصورة السابقة، أما أن تكون الأربعة علاقات معا في حزمة واحدة وأن نتحدث عن (الخلق وإعادة الخلق والتهديم والتناقض) في آن واحد، فهذا ما يجعل هذا الرابط شخصيا وخاصا بالشاعر، ومن ثم يستقبل المتلقي هذه الصور وكأنها مرصوفة دون رابط.

من ديوان (بالأصابع التي كالمشط) أول نص فيه (نورا) مكون من سبع قصائد تستبدل بالعنونة الترقيم (١)و(٢) وهكذا، ومن القصيدة (٧):

وتسوّي ضفائر زائفةً

أو تسبّ المرايا

كَمَنْجَتُها ستعين صباحا على الحبو

لكنها ستنام

كمنجتها ستشد الحمام الذي في الدفاتر

بياعة الفل كانت تلاحقنا

والمروريّ أعطى فوانيسه لونَ حقل

فسِرْنا

وهبنا الأسُودَ التي تحرس الجسرَ كيسا من الفول

ثم اخترقنا المدينة

أعطيت وجهي لمخطوطةٍ في الرخام

وأعطت لنافورة يدها * ص١٩٩

هذا مجرد شاهد فكل شعر مُحَّد سليمان يتبع هذه الخاصية، رصف الصور دون رابط مدرك، والشواهد التي مرت تصلح دليلا على ذلك، ولكن لبيان الفكرة سنتوقف أمام هذا الشاهد، فهنا (نورا) تسوي شعرها وتنظر في المرآة ساخطة، وينطلق الشاعر إلى : كمنجتها وبياعة الفل والمروري، ونحن الذين فعلنا كذا وكذا في الأبيات من الثامن إلى العاشر، وأنا (أعطيتُ) في البيت الحادي عشر. وكل تفصيلة من هذه تشكل صورة شعرية لكن رصف الصور هكذا يقترب من التداعي الحر، أو كما قال ديلان توماس، فالشاعر يبدع صورة تولد صورة أخرى، وهذا قد يبدو تنافرا، قد يدفع بالقارئ إلى اتخاذ موقف سلبي من التداعي التلقائي للصور هكذا.

وصف بول شاؤول موقفا مشابها مبينا الإيجابي فيه والسلبي فقال: "إذا ما وجب .. على فرضية ما بصدد العلاقات بين الأجزاء والكليات أن تؤسس اتساقا بين كل الأدلة المتوفرة، فإن ذلك سيؤدي إلى رفض بعض الصور البلاغية على أساس أنها غير منسجمة داخليا. إذا لم نجد بعدَ محاولاتٍ لاكتشاف الانسجام إلا التنافر، فإننا يمكننا أن نرفض صورة ما لأنها مربكة

للمسار بشكل خالص وعاجزة عن استعادته. نسمي مثل هذه الصور البلاغية (استعارات مختلطة) لأن جمعها للعناصر المكونة لها يدعو إلى الإرباك لا الإضاءة"، هذه هي القيمة السلبية في مثل هذه الصور المتراصة، فإن لم يقدر المتلقي على كشف جانب من أسباب ورود هذه الصور بهذه الكيفية سيشعر أن مثل هذه الصور عبء على القصيدة ولا تقدم جديدا، لأن الصور الشعرية ليست هدفا في ذاتها، إنها جزء من معمار القصيدة، فإن لم ينجح الشاعر في غرسها داخل جسم القصيدة بدت ناتئة زائدة. ويقوي من هذا الإحساس أن هذا ملح عالمي في بناء الشعر توقف أمامه سيسل دي لويس طويلا بالفحص والدرس، وأرجع بدايات ذلك إلى الحركة الرمزية التي أعلت من سقف استخدام الممارسة الحديثة في استعمال الصور الشخصية الخاصة، "وأعني الصور التي تعد بمعناها وتطبيقها سرا بين الشاعر وخبرته الخاصة، سرا قد يفهمه القارئ أو قد يستنتجه من النص العاطفي، مستمدا ربما متعة خاصة من طريقته التضمينية .. قال إدموند ويلسون: رموز المدرسة الرمزية يتم اختيارها عادة عفويا من جانب الشاعر لتمثل أفكارا خاصة به وهي نوع من الغطاء التنكري لهذه الأفكار. هذه المقتطفات توضح ما نقصده بالصور الخاصة أو الرموز الخاصة، وهي ليست في معنى الصور الشخصية. وفي الحقيقة إن أية صورة، عدا الصور التقليدية الصرفة التي تتكون من وصف كلاسيكي وموصوف، تعد لحد ما صورة شخصية، إنها تُشَكَّلُ وتُختار بتجربة الشاعر الشخصية. ولكن الصور الخاصة هي تلك الصور التي تكون علاقتها بمواضيعها وبتجربة القارئ بعيدة وغامضة بحيث تصبح عبئا ثقيلا على القصيدة"(١٣).

هذا هو البعد السلبي في مثل هذ الصور، بيد أن لها جانبا إيجابيا آخر يزيد عن هذه القيمة السلبية المشار إليها، ذلك أن الصور الشعرية الجديدة (وفي

الغالب تمثل الاستعارة روح الصورة الشعرية) – هذه الصور تخلق فينا طرائق جديدة في الفهم والمعنى، لأنها – بغرابتها وجدتها– تتحدى قوانا الإدراكية وتسعى إلى تغييرها، إنها تحاول تقديم طريقة جديدة في فهم العالم، وامتدح واين بوث Wayne Booth في كتابه الاستعارة والبلاغة Metaphor and Rhetoric هذا المسلك لأنه يحمينا من التصلب الهرمينوطيقي، فالصورة الشعرية "تبقينا باختبارها لافتراضاتنا وممارساتنا المعتادة في بناء الاتساق مرنين ومفتوحين أمام احتمالات التغيير. إنها تمنع فرضيات تكوين المعنى التي نمارسها من التحجر في عقائد جامدة وتذكرنا أنها مؤقتة، إذ هي تبقى ذات قيمة ما دامت تجعل العالم ينسجم، لكنها يمكن أن تُطرَح جانبا إذ يبقى احتمال أن يستبدل بها الآخرون سواها واردا"(١٤).

من ديوان (أعشاب صالحة للمضغ)، وأول نص فيه (مجازات) وبه (١٤) قصيدة تخلو من العنونة وتستعيض عن ذلك بالترقيم، (١)و(٢) وهكذا، ومن القصيدة رقم (١):

البواخر لا تدعيه إذن

والمطاراتُ

ليس لِمَكّةَ ثوبٌ عليه

ولا صُوْر

ماضيه بحر

وليس عليه سوى الغَوْص

مثل وحيد الخلية

أو قاذفات البيوض

سيعتاد جزَّ الغيوم

ودَفْعَ الديوك إلى السطح

ماضيه عُشٌّ

يعود إليه ليملأ قلبَ الأميرةِ

يرحل في صوتها باتجاه أعاليه

ليس لريحٍ إذن

دِكَّةٌ تحتهُ

ويتحدث النص عن شخص مات، هكذا من البداية:

لا براق لديه ولا جواز سفر

إذن

مثل بحر

سترحل أمواجه فيه

يعتاد رائحة الشيح والفول

والأصدقاءَ الثعالبَ

والأصدقاءَ الخيولَ

هذا شخص ما يغيب تحديد كنهه في القصيدة، وتبدو العنونة (مجازات) مناسبة لهذا الشخص المُجَهَّل عن عمد. ويعتمد التعريف به على النفي، فهو ليس لديه براق ولا جواز سفر، وليس لمكة ثوب عليه ولا صور، وليس عليه سوى الغوص وليس لريح دكة تحته، وما تبقى بعد ذلك النفي من صفات يكون هو هذا الشخص المُجَهَّل عن عمد.

ويقدم الشاهد أربع عشرة صورة شعرية في خمسة عشر سطرا. فكل سطر يقدم صورة شعرية عدا آخر سطرين فهما صورة واحدة، تؤسس الاستعارة مجمل هذه الصور. ويصلح هذا الشاهد على شعر السبعينات عموما، وليس مُحَّد سليمان فقط، فهم في بناء الصورة الشعرية يتعمدون بناء الصورة التي لا يمكن تخيلها بصريا. وهذا واضح من هذا الشاهد، والشواهد السابقة.

اختفت فكرة النظرية الاستبدالية في فهم الاستعارة عن أن تصبح ناجحة في فهم الاستعارات الحديثة، لقد درجنا في الماضي في تأويل استعارات مثل (يد المنون) على القول بأن الشاعر شبه الموت (المنون) بالإنسان وحذف الإنسان وأتى بشيء من لوازمه وهو (اليد) فقال (يد المنون)، ونحن بهذا الإجراء نجعل الاستعارة في اللفظ، وأن الشاعر استبدل لفظا بلفظ، ويكون دور المتلقي إرجاع الصورة إلى أصلها والاحتفاظ بصورتين: صورة أصلية مطمورة (وهي أن للموت يدا تشبه يد الإنسان) وصورة ظاهرة وهي (يد المنون) ومن خلال قياس الظاهر على المخفي نفهم الاستعارة. إنها "محاكاة" من نوع ما.

هنا (ماضيه عش/ يرحل إليه ليملأ قلب الأميرة/ يرحل في صوتها باتجاه أعاليه/ ليس لريح إذن دكة تحته)، تفشل الإجراءات الاستبدالية لفك شفرات (ليس لريح دكة تحته)، لأن الاستعارة هنا ليست في اللفظ، لكنها في العبارة كلها، فلا ندري تحديدا شبّه الشاعرُ ماذا بماذا؟ هذا من جهة، ومن جهة ثانية، وهذا هو الأهم، أن الصورة أصبحت مما لا يمكن تخيله بصريا، ليس على مستوى الصورة المفردة فقط، بل على مستوى الصورة الكلية، والنص ككل، وفي هذا الشاهد فإن الجزء الأكبر من الملفوظ منفي عن شخص مُجَهَّل عن عمد، فهو ليس من صفاته كذا وكذا، ففي ذكر هذه الصفات المنفية عنه عدم تحديد لشخصه، وبالتالي يظل هذا الشخص غير متخيل بصريا.

أطلق صبري حافظ على مثل هذا المسلك (إرجاء الإشباع الدلالي)، واعتبره أحد استراتيجيات النصية الأساسية التي تميز تلك التجربة الشعرية عما عداها، و"إرجاء الإشباع الدلالي [هو وضع] يتخلى فيه الشاعر عن اليقين الجامد في صياغة الصورة وتلقيها، ويستعيض عنه بفتح باب الاحتمالات اللانهائية التي تستثير القارئ لاستنباط الدلالات ثم ترجئ إشباعها، وتأخذه في مسارات جديدة تستثيره فيها لاستنباط دلالات جديدة ما تلبث أن ترجئ إشباعها وهكذا"(١٥).

وبهذا، فإن هذه الصورة التي لا يمكن تخيلها بصريا تكون عاملا محفزا للتأويل، وتساهم في انفتاح النص على مسارات عدة، وهذا بدوره يساهم في وسم النص بالكثافة، لأنه "في البناء الاستعاري، فإن غياب أحد الطرفين يمنع المرجعية من أن تحل في التركيب، نتيجة لأن الطرف الحاضر يؤدي مهمة مزدوجة ينتج فيها معنى مرافقا لمعنى الطرف الغائب، وهو أمر لا يحتمله الإدراك العقلي المنطقي"(١٦).

وهكذا، فليس جمع الصور هكذا (دون رابط معلن) هو أمر سلبي في ذاته، لأن ذلك يعتمد على مقدرة المتلقي على تأويل مثل هذه النصوص التي تعتمد على التكثيف الشعري، ومن ثم تكون القصيدة حمالة أوجه للتأويل، ويكون هم القارئ – النشط – متوجها إلى البحث عن أسئلة جوهرية، بقصد البحث عن التخطيط وراء جمع صور مهشمة وغير متجانسة، حتى يمكن للقارئ أن يبرر جمع الصور التي تبدو له كأنها لا علاقة فكرية أو عاطفية تجمعها. وإجابة مثل هذه الأسئلة لا تعدو كونها استنتاجات فردية، لقد تخلى الشاعر عن المنطق الشعري الذي كان يربط الصور في التراث واستبدل به موقفا شعريا جديدا تخلق الاستعارات فيه معنى جديدا باجتراحها عمليات تأويلية أساسية لدى القارئ.

٤-الشعر تجربة في اللغة

اهتم المخيال السبعيني بصنع صور خارج إطار التخيل، عن قصد. وحاول الشعراء السير في هذا الدرب إلى مداه، وكان هذا تجديدا نوعيا في الشعرية العربية، وإذا كان الشعراء التراثيون يحاربون هذا الصنيع بدعوى المغالاة والاستحالة فلم يكن في ظن شعراء الستينات – وكذلك الخمسينات – الخروج على هذا التصور التراثي، لقد كانوا ورثة التراث في صنع الصورة التي تعتمد على مفهوم المحاكاة، وهي محاكاة بصرية في الغالب الأعم. ولعل غياب "الموضوع" كان الدافع إلى ذلك حيث بدا أن لغة شعراء السبعينات تخلق "عوالم ممكنة" هي عالم القصيدة، وليس العالم الخارجي الذي تتوسط المحاكاة بينه وبين القصيدة.

دفع التركيز على هذا الملمح باعتباره أحد أهم مولدات الشعرية السبعينية بهم إلى الوصول باللغة (وبالصورة تحديدا) إلى اقصى مراحل بنائها، وأنتج الشعراء قصائد (وبضعة دواوين) ليست إلا تجارب لغوية تهدف إلى انتهاك الطاقة التوصيلية للغة وجعلها عاجزة عن التوصيل تماما، ونجحت بعض هذه المحاولات والأخرى قطعت شوطا في هذا المضمار لا بأس به، ويمكن الإشارة في هذا الصدد إلى دواوين: (آية جيم) و(حليب الرماد) و(حجر يطفو فوق الماء) والعديد من القصائد التي كان همها التركيز على (غياب إيصال الرسالة) حتى تبدو القصائد هي ما هي عليه، إنها هدف في ذاتها. وثمة دراسات عدة لرصد غياب المرجع وكيف ضغط الشعراء على اللغة مما أفرز – أحيانا– "هجرة الدوال لمراجعها المرجعية نهائيا ودخولها دائرة الاحتمالات الإنتاجية التي ترتبط بالمتلقي أكثر من ارتباطها بالمبدع أو الإبداع"(١٧).

صرّح بعض النقاد بأن ذلك يرجع إلى أن هذا الشعر لا يعتمد على "تجربة

شعرية" بالمفهوم التقليدي للتجربة، قدر ما هو "تجربة في اللغة"، إنه "شعر ذهني" ألعاب لغوية، وكان محمود أمين العالم ممن صرحوا بذلك مرارا، وأكد على أنه "يتحول الشعر أحيانا إلى أشكال خالية من دلالاتها، التي يحملها معجمها اللغوي وتراثها الثقافي، ودون أية إضافة إليهما، وقد يتحول إلى علاقات متشابكة أفقية أو رأسية، لا يوحّدها رباط معنوي كلي، اللهم إلا بخروجها على منطق الترابط التقليدي دون أية دلالة جديدة"(١٨).

يقول مُحَمَّد سليمان في (مملكة٣)

باب

وطاولة

وسلم يفضي إلى المجهول

بدلة للصيف

معطف لإبر الشتاء

موقد في آخر الممر فوقه آنية

وفي الجراب الخبز

لوحة في ركنها يمامة

ومرأة في القلب حولها الجنود

عينها مسكونة باللغز

ثديها مكوّر

وشعرها البني يمسك الفَراشَ

للجنود حولها خنادقٌ .. !!

لكنها تطل كي تضاحك الذي غوته

في المساء ..

عندما يخبئ الإله خلف ظهره المصباحَ،

تنحني ..

وتدعك العينين ص١٤٣

هذا جزء من قصيدة تقع في (٤٨) سطرا شعريا. الأبيات الثمانية الأول من هذا الشاهد شذراتٌ مجموعة لا تربطها علاقة موضوعية أو عاطفية بسبب غياب (التجربة الشعرية) السائد قبل السبعينات. فالشاعر هنا (يخلق) تجربته أثناء الكتابة من خلال هذه (الفوضى) التي أباحت جمع (باب – طاولة – بدلة – معطف – موقد – الخبز– لوحة) فإذا أمكن تقدير علاقة ظنية بين المفردات الثلاثة الأولى (باب– طاولة – سلم) باعتبارها تنتمي إلى وحدة واحدة وهي البيت، فإن هذا التكلف لا يضم (بدلة – معطف) إلا بعلاقة مفتعلة ولتكن احتواء البيت على البدلة والمعطف، وهذا ما لا تصرح به القصيدة، ولا يفيد – حتى – في تأويل القصيدة، بل إن وجود هذه المفردات في حال انعزال هو ما يعطي القصيدة مقدرتها على التكثيف الشعوري وزيادة المقدرة على الإيحاء، فهنا (تخلق الفوضى الشعر)، وهذا الخلق هو بديل (التجربة الشعرية) بالمعنى المعتاد.

من البيت التاسع في الشاهد تظهر في المشهد لفظة (مرأة) وهذه (المرأة) كما يتضح من البيتين ٨و٩من الشاهد تتوسط قلب اللوحة المشار إليها في البيت٨، ويعني ذلك أنها رسم تصويري، لكن الشاعر يتناسى أنها جزء من لوحة مثل اليمامة في البيت٨ ويستفيض الشاعر في رسم تداعيات حتى يصل إلى

وضع حيوي في البيت١٤ فإذا بها (تطل كي تضاحك الذي غوته، في المساء) وتشغل هذه المرأة أبيات القصيدة من ٩إلى٤٢ من القصيدة وفي البيت ٩ فإن اللوحة رسم (مرأة في القلب حولها الجنود)، واستطرد الشاعر في الحديث عن المرأة، كما مر، ليظهر (الجنود) في البيت٤٣ (يطلق الجنود شمسهم)، فإذا بالمرأة تختم القصيدة هكذا:

فتهجر الفراش

تتقي بورقٍ

وتحتمي براية الموتى

إن غياب التجربة، كما سبق، جعل النص تجربة في اللغة. ميّزَ عبد السلام المسدي، في هذا الصدد، بين شعرية السبعينات، وما سبقها، وأسمى ما سبقها (شعرية النسق)، وهذه أسماها (شعرية غير النسق) وانتهى إلى أنه "مع الشعر النسقي تنشأ اللغة ذات القوة الجاذبة ومع الشعر غير النسقي تنشأ اللغة ذات القوة الدافعة"(١٩)، وتفسير ذلك أن شعرية القصيدة الماضية (النسقية) شعرية سابقة لها متضمنة فيها، وشعرية القصيدة الجديدة شعرية متضمنة فيها لاحقة عليها. ولأن قصيدة الشعر النسقي كيان مكتمل، فإنها تستدعي القارئ إلى عالمها الذاتي المكتمل، حيث اختصاصها بنظامية الدلالة المرجعية وكلها في القاموس بمختلف الاحتمالات المرصودة لديه، أما في هذه القصيدة فإن الانفراد متحقق، كما يرى المسدي، في استقلالها بنظامية الدلالة وأغلبها يخرج عن المعجم لأن قاموسها متولد في تركيبها النحوي أكثر مما هو متولد من مرجعيتها المعجمية.

نحن، إذن، إزاء مرجعية معجمية غير مرادة وغير مقصودة، وهذا هو المعنى

الشائع الذي صاغه ريفاتير: "الشعر لا يعني ما يقول"، أي الإشارة المعجمية، ولكنه يعني (الإشارة المقامية)، أو ما يشيع باسم الدلالة الإيحائية. وهذا "ينبع من إدراك حداثي لمهمة الدوال الإفرادية، وهو إدراك لم يعد قانعا بأن الدال مهمته أن يستدعي مدلوله، أو لنقل إنه يتحول بنفسه إلى مدلول حسب الوظيفة الإشارية، كما لم يعد راضيا عن وظيفة تفجير المشاعر والعواطف حسب الوظيفة التأثيرية، فالدال أصبح مالكا لكينونة ذاتية على مستوى البناء الشكلي أو الصوتي، وعلى مستوى المردود النحوي أو المعجمي"(٢٠).

وعندما تغيب (التجربة الشعرية) بالمعنى المتعارف عليه، كما سبق، ويتحول الشعر إلى تجربة في اللغة فإن ذلك يستدعي بنية مجاز مكثفة تعوض غياب التجربة. فإن لم يقدر الشاعر على تعويض ذلك بالاشتغال المجازي وخلق (عالم مفارق) يساهم القارئ في استنتاجه، عندئذ قد تواجه القصيدة بعض الإشكاليات، كما في قوله:

سوف يشد فساتين من سُحُب للبنات

ومن شجرٍ مُدْبِر يستعير عصافيرَ

يوما كلابُ الفتارين سوف تعض يديه

ويوما سيزحف بين شتاءين مزدحما بالقوارض

ناوِله شمسا

ربما يتذكر بحرا غفا ذات يوم على كَتْفِهِ

ربما يتذكر تلّاً جليلا

وكعبين كالقمرين

لأبراجه سُلّمٌ

وللبحر سور

وكلب من الصلب ينبح

لكنه سيكوّم في كمه الطيبات ويطفو

لكي يتنفّس

يلمسه مَوْزُ الأصابع

أو يتحسس فروَ ثعالب مائيةٍ

هكذا

سيرصّ مراياهُ

ينسج من شارع جوربًا

فهنا لم تنجح الإثارة المجازية في تعويض غياب التجربة، وبالتالي تتراص الصور، والحديث عن (شخص ما) لا يكشف الديوان عن هوية حقيقية له، ويبدو هذا الشخص في حالة مزاجية غير طيبة، وكأن هذه أفعاله حالئذ.

لم ينجح الشاعر في جعل مجازاته تنقل الأعماق الخفية لموضوع القصيدة (شخص ما)، ولذلك تظل الصور المتراصة مجرد لقطات، أشبه بمونتاج لعدة أفعال ماضوية ومستقبلية تتداخل، فهو سوف يفعل كذا (مستقبليا) و(ربما يتذكر) من أفعال الماضي كذا وكذا، ويتم المزج بين الحاضر والماضي والمستقبل بصورة واضحة تغيب عنها اللمسة المجازية الموظفة جماليا، ومن ثم تبدو هذه الصور ضعيفة في هدفها أكثر مما هي إيجابية. وإذا كانت ميزة شعراء السبعينات في مثل هذا السياق تتمثل في مقدرتهم على خلق صور لا يمكن تخيلها بصريا،

كما مر، فإنه في حال إخفاق المجاز في تعويض غياب التجربة تظل الصور بصرية، وتظل في دائرة إمكان تخيلها بصريا، ويمكن أن تراجع الشاهد وستجد أن كل صورة فيه تقوم على نفس المنطق الاستبدالي (شبه كذا بكذا وحذف كذا وأتى بشيء من لوازمه ...)، وللتمثيل يمكن النظر في مطلع الشاهد (سوف يشد فساتين من سحب للبنات) و(من شجر مدبر يستعير عصافير) و(يوما كلاب الفتارين سوف تعض يديه) .. الخ، فهذه كلها صور بصرية تقوم على المفهوم الاستبدالي وأن الاستعارة في اللفظة، وتظل الصور مضافة إلى بعضها بمنطق الجمع، وسأستعير ما قاله ج.م. تريفليان عن شعر ميردث: "عندما يفشل ليس لافتقاره إلى الخيال بل لكثرته. فاستعاراته تجاهد أحيانا الواحدة تلو الأخرى، مثل حيوانات في حفرة يجرح بعضها بعضا في كفاحها من أجل البقاء".

٥-في ضوء المجاز القديم

بسبب الإلحاح على رسم صور خارج المتخيل الشعري، لا يمكن تصورها بصريا، واستخدام اللغة وكأنها تخلق عوالم ممكنة، تؤسس عالم الشعرية الحديثة، وصلت الصورة إلى أقصى مراحل بنائها متخلية عن المنطق الذي حافظ على بناء الصورة في التراث البلاغي القديم وترك ظلاله على شعراء العصر الحديث حتى شعراء الستينات، ثم بدأت قبضته تتراخى جدا مع شعراء السبعينات، فكان هذا الشعر المفارق مجازيا للموروث النقدي والبلاغي حول طبيعة المجاز ودوره.

ترتب على ذلك، نقديا، أن النقاد، خصوصا الأوائل، الذين توقفوا أمام تجربة الشعراء السبعينيين كتبوا عنهم بصورة ملتبسة، لأنهم في الأساس نقاد من جيل الستينيات، ولم تكن لديهم الحدود الفاصلة بين شعريتين، فألبسوا المتأخرة زي المتقدمة؛ وعليه فلم يتم اكتشاف جماليات هذه المرحلة، حتى الآن، بصورة حقيقية. لقد كان الخطاب النقدي المتابع للسبعينيين يقف خارج هذه الشعرية،

فجاء مثلجا، عاريا من سخونة النقد الحي، الذي كان يمكن أن ينشئ تيارا، فبرغم كثرة الكتابات عن تجربة شعراء السبعينات إلا أن جل هذه الكتابات تحتكم إلى معايير تم استخلاصها من تجربة شعراء الستينات، ومن ثم تبدو أعجز من استيعاب هذه الشعرية.

على رأس هذه المعايير الموقف من المجاز السبعيني والصورة السبعينية، ومن هذا المنطلق، فهل كانت هذه الصورة امتدادا للموروث؟ أو حتى امتدادا لمن سبقهم من الستينات؟

تجدر الإشارة، بدءا، إلى أن التقسيم المنطقي العقلاني للمجاز وحدوده وضوابطه، كما صاغه السكاكي في مفتاح العلوم، يعجز عن استيعاب هذا المجاز السبعيني، بعد أن غابت القرينة، والجامع، وأصبحت الصورة يتم بناؤها وفق منطق مختلف، حتى الآن لم يتم كشف آلياته، فإذا تحدث الشاعر عن شعرها:

أو شعرها القصير

والذي يروض الغيوم تحت ثوبها ج١/٢٠٤

هذه استعارة، ولكن كيف يمكن تحليلها وفق المقاييس العقلية الأرسطية؟، أو حديثه عنه هو (المحب) وهي (المحبوبة):

لم تكن دورقا، ولم أكن صنبورا

كنت ولدا قادما

من هناك

وكانت بنتا

بثديين كالدملين

وضفيرة كذيل الأرنب ج١/١٩٥

ففي التراث (القديم والجديد) حديث مطول عن وصف المحبوبة والمحب وسماتهما، فكيف نفهم وصفها ووصفه في ضوء هذا التراث؟ وأي مجاز هذا؟ وتحت أي باب نضعه؟ (لم تكن دورقا) (لم أكن صنبورا) (ثديين كالدملين) (ضفيرة كذيل الأرنب)، الصورتان الأخيرتان تصنفان ضمن التشبيه، لأن بهما أداة التشبيه الكاف، وربما بدت الصورة الثالثة مستمدة من لغة الناس وسوقية، لكن ماذا عن الأولى والثانية؟ هل هذا تشبيه، أو استعارة أو كناية؟

قد تتحدى بعض الاستعارات الطموحة طموحا استثنائيا توقعاتنا، ليس فقط لأنها تُبطِل النماذج التقليدية الرامية إلى بناء الاتساق، لكن لأنها أيضا تتحدّى افتراضاتنا الأساسية بصدد المقولات والأنواع التي يتألف منها العالم(٢١)، ولننظر قول الشاعر:

لتلم الغيوم التي سقطت من عيون المغنين

ثم تسير إلى فندق وهي ترطن

تنتظر اللهَ يلمسها بعصاه

لينهمر الزيت من ثديها

هذه صورة استعارية تتحدى توقعاتنا، وتحتاج إلى إعادة طرح المجاز الحداثي للدراسة، واستخراج قواعد للعبة المجاز، لن تكون صورة معدلة عن الصورة الموروثة، قدر ما ستكون جديدة كلية، إذ كيف ندخل مثل هذه الصورة في الخريطة المجازية القديمة:

وماؤها في الليل

حين يصبح الحنينُ محراثا

يعبّئ الأكواب

لم تكن في آخر الممر عندما نُوديتُ

بَرمَهَاتُ كان حولها يلحّ

والهدايا بالأصابع التي كالمشط ج١/٢٠٨

(حين يصبح الحنين محراثا/ يعبئ الأكواب) هذه صورة تقوم على تفجير العلاقات اللغوية الموروثة من خلال ابتكار نسق لها غير مستمد من الخريطة المجازية القديمة. "وهنا نفهم أننا لم نعد نحتكم إلى السلم التصنيفي المعهود، لذلك دل مصطلح (المجاز) على حركة المعنى، أي على التموجات الطارئة على خارطة الدلالة، والمؤثرة في شبكة العلاقات القائمة بين رصيد اللغة من الدوال ومخزون ذهن المتكلم من المفاهيم والمتصورات التي منها المدلولات المشتقة من عالم الحس الذي حوله"(٢٢).

أؤكد على أن هذا ليس نهجا حداثيا عربيا فقط، قدر ما هو حالة عالمية، دفعت أرشيبالد ماكليش إلى الاعتراف بكون" القصيدة ككل من حيث إنها منظومة من كلمات هي في معانيها ما نراه"، وهو نفسه ما جعل سيسل دي لويس يصف الحالة ويبرر وجودها كالتالي "أصبح المنطق غير المقبول هو الأسلوب المقبول اليوم، وأصبح الرديء جيدا"،(٢٣).

وهذا (المنطق غير المقبول) هو الذي يمنح الشاعر الحق في أن يقول:

في شرفتها المرأة البلاستيكية حولها الزجاج

ولقالق النيون كيف لرأس واحد أن يلم

وكيف لجسد أن يغلب الصفيح ج١/٢١٠

و: أكان مصعدها يُذكِّرُ بالزنازن المظلّيين

مازالت وراء الباب تنتف ريش عصفور

ومازالت على الكرسي

تنسى حُقَّ زينتها

وتفتح باب غرفتها لغير الريح ج١/٢١٢

و- لأنني قارنتُ بالحلفاء شعرَها وصوتها بشارع ج١/٢٢٤

و لن أحسب السنوات التي كالخنافس، والسنوات التي كالمدافع

والسنوات التي كالسجون ج١/٢٤٨

و- أحب أن أرى الغيوم فوق الدور

مثل مفرش

والناس مغسولين كالباصات أحيانا ج١/٢٤٨

و – للنصائح التي طغت على الشفاه مثل طحلب

لم يصغ ج١/٢٨٠

و- ظل صامتا كمقلاة ج١/٢٨٤

و- البرق صبي يلهو بمفاتيح النور ج١/٢٦

و- يعلق الغيوم في الدكان كالخراف، و يصبّ

في زكيبة الزبّال بعض لحمه ج٢/٩٧

فهذه صور تتحدى بتركيبها الجامح الخريطة المجازية الموروثة، وكالعادة يكون لها جانب إيجابي وآخر سلبي، جمعها بول شاؤول في قوله: "إن كونا تسوده كل يوم صور بلاغية جديدة سيفتقر إلى الاستقرار على نحو يدعو إلى اليأس.

فالعزوف عن اعتماد ابتكارات مقترحة يساعد على الحفاظ على طرق التفكير والإدراك والفعل ذات تاريخ من الفعالية المبرهن عليها. لكم عالما لا تتغير صوره البلاغية أبدا سيكون خانقا وراكدا. إن رفض الابتكار الدلالي دون تمييز يوقف النمو والاكتشاف"(٢٤).

إن جزءا كبيرا من هذا المجاز يرجع إلى دخول بعض الملامح السريالية في نسيج الشعر العربي المعاصر، وهذا أمر وقف أمامه كثير من النقاد بدءًا من أدونيس، مرورا بمئات النقاد الذين لاحظوا في هذا الشعر "التوجه ذا الملمح السريالي، حيث اللغة تتحرك في علاقات (على صعيد الصور والجمل والتركيب) متصادمة وغير مألوفة ومتفقة بلا حواجز"(٢٥)، ولو افترضنا جدلا أن الشاعر ضبط حركة العلاقات على صعيد الصور والجمل والتراكيب وخفف من تصادمها وغرابتها، فستظل الصورة موسومة بميسم السريالية وتسربلها غلالة من اللاوعي، كما في قوله:

لم ألق سلاحي

لم أغف وراء الباب

وفي الظلمات كقط

لم أختر هذا الأبيضَ عَلما لي

حدّقْتُ فقط

فرأيت الرمل أمامي

وورائي ..

ويطل من الأوراق

وحولي

ورأيت عدوي في الميدان

يدخّن مثلي

ويلوّح بمفاتيحي. إضاءة /٥٥و٥٦

فالصور هنا، هي المكون الرئيسي لشعرية القصيدة، والأسطر الأربعة الأولى تعتمد تقنية النفي، وهذا ملمح أسلوبي حاضر لدى مُحَمَّد سليمان، حيث يقدم نفسه من خلال نفي بعض الأفعال عن نفسه، فهو لم يلق سلاحه ولم يقف وراء الباب ولم يختر هذا الأبيض ...، ولكن النفي لا يثبت صفات بديلة له (أو السارد في القصيدة)، وفي الجزء التالي ثمة أفعال يقوم بها الراوي بدءًا من (حدقتُ ورأيت ويطل ورأيت ويدخّن ويلوّح) وهذه أفعال يغلب عليها منطق عدم الترابط وعدم المنطقية وتترك المتلقي فيما يشبه الهذيان الشعري المقصود لنقل المعنى الشعوري الذي ترغب القصيدة في نقله، وهذا أمر استحسنه النقد الحداثي، "حيث نحيد باللغة عن طريقتها العادية في التعبير والدلالة، نضيف إلى طاقتها خصائص الإثارة والمفاجأة والدهشة، يكون ما نكتبه شعرا. والصورة من أهم العناصر في هذا المقياس، فأينما ظهرت الصورة تظهر معها حالة جديدة وغير عادية من استخدام اللغة"(٢٦).

جعل كمال ابوديب الاهتمام بالصورة تعويضا عن فقدان الوزن الشعري، واعتبر ذلك أشبه بالقانون المطرد، إذ "يبدو في تاريخ الشعر العربي بشكل خاص أن طغيان الانتظام الوزني في الشعر يرافقه انحسار للصورة الشعرية عنه. وكلما خف طغيان الانتظام الوزني ازداد بروز الصورة الشعرية في النصوص"(٢٧). وأنا أضيف إلى ذلك غياب الموضوع، وأن هذا الزخم المجازي

المصاغ في هيئة صور شعرية كان محاولة تعويض هذا الغياب الموضوعي، واعتبر مُحَّد عبد المطلب هذا مقصودا، وانتهى إلى أن "المتابعة الكشفية لخطوط الدلالة في شعر الحداثة تدل على تشعبها وامتدادها كما وكيفا، كما تدل على تصادمها الضدي أحيانا، وتوازيها الأفقي أحيانا أخرى، وهو ما يتيح للشعرية قدرا من الحرية في إنتاج الدلالة أو عدم إنتاجها، لدفع الخطاب إلى الفراغ الدلالي، .. ، وقد اعتمدت الشعرية، في كل ذلك ، على مجموعة من الأدوات التي حصرت المعنى في علاقة جدلية بين (الحضور والغياب) متكئة على ظواهر تعبيرية لها طبيعة ضدية أيضا .. وربما لهذا كله نلحظ سيادة العتمة والغموض، بالإضافة إلى افتقاد السياق الخارجي والداخلي، وهو ما يدفع بالشعرية للتحليق في مناطق شديدة الظلمة جعلت منها تساؤلا بلا جواب"(٢٨). وفي ضوء هذه الرؤية نقرأ هذا المقطع:

ولم يزل كراكبي الجمال يدخل الصحراء
حاملا كتابه الذي لا بدء فيه
نخلةٌ في الفجر أعلنته خازنا
فصالح التي عضّته
أعطى الله قلبه
وامرأة العزيز مفتاحا
وانحاز للمجاز
باس مرمر اليدين
شارع الخليج سار مرة به إلى مُبَلَّلٍ
ومرةً للسجن
لم تزل فتاته في أول الكتاب

ثوبها

مازال شاطئا

وحاملُ الثديين

هل تهز نخلة في الشرق؟

أم تمد من هناك شارعا

إلى قناطر السباع

دائما يشدها من غابة الماضي

يعدو بها كسارقٍ

ليلحس الوركين

عادةً

يُقارن التي أمامه بكامنٍ

وعادةً

بعد امتلاء البئر

يمضغ الحجارة. ج٢/٨٨

هذا جزء نص مكون من ٢٥سطرا شعريا، يمثل كل سطر شذرة تم جمعها في توال يشبه فيض اللاوعي، ويصعب تحديد فكرة عامة أو موضوع يدور حوله النص، وغياب الموضوع ثم الاستعاضة عنه بفيض من الصور، وهذه الصور غير مترابطة، وثمة فجوات ظاهرة بين كل الصور، وبرغم أن مرجع الضمير يتحدث عن (هو) المُجَهَّلِ فإن هذا الضمير يظل متحركا في فراغ لأننا لا نعلم من هو أولا، وثانيا لكون هذه الصفات لا ترسم حدود شخيصة ما، قدر ما تنفتح على عالم من التناقض أو اللاعقلية، إنها فيوضات الحضور والغياب وتجليات التداعي الحر، الذي

يشبه تيار اللاوعي، ويمكن ملاحقة ذلك في نصوص عديدة، مثل قوله:

لا براق لديه ولا جواز سفر
إذن
سوف ترحل أمواجه فيه
يغفو على رُكَبٍ من حشائش
مازال طفلا وفي الأربعين وحيدا
ومتهما كالهواء
مُعَلِّمُهُ
كان يغزو بجيش من الإردواز
ويبني قصورا من الهبو
لكنه
سيرصّ ملاقِطَ
يمنح كهلا عصًا من كلام وقطنا يخبّئ أسنانه فيه
أو بلطة لاقتلاع السُّعالِ
سيقرأ ياسين ج٢/١٠٧

افترض حلمي سالم أن هذا الشعر الجديد أحل "التوتر" محل "الوزن" بما ينطوي عليه التوتر من موسيقية الاختزال، ووقع المحذوف، وكثافة الضغط، وبما يكتنزه من فجوات نفسية ونتوءات عاطفية أو تعبيرية، ومن قفزات المخيلة"(٢٩)، وأهم ما يترتب على ذلك هو غياب مرجعية هذا الشعر عن قصد، فنكون في حال " عدم وجود مرجع واقعي يمكن أن نرد إليه الدلالة التركيبية، وحتى عندما تتعامل الشعرية مع الجمل المرجعية، فإنها تحوج المتلقي إلى

قدر من التخييل ليتمكن من مواجهتها وإدراك نواتجها"(٣٠).

إن "التوتر" في كلام حلمي سالم مصطلح مربك، لكنه دال حيث يلاحظ الدارس اختلاف طبيعة هذا الشعر عما سبقه، ومن ثم تكون تأويلاته من زوايا نظر شخصية قد تصيب وقد تخطئ، لكن الذي يهمنا هو الشعور بالاختلاف بين شعر الستينات والسبعينات. ويمكن إيجاز هذا الاختلاف في نقاط محددة:

١. بناء الصورة التي لا يمكن تخيلها بصريا.
٢. الوصول بالصورة إلى أقصى مراحل بنائها.
٣. الشاعر لا يكتب من منطلق موضوع، لكن موضوعه هو القصيدة.
٤. قضية الشاعر في بناء القصيدة
٥. الغرض لا يسبق القصيدة، والقصيدة تخلق موضوعها.
٦. الهدف متضمن في الكتابة.
٧. الأغراض كامنة في لاوعي الشاعر، وتظهر في أثناء الكتابة.

هذه هي النقاط السبعة التي أُلِحُّ عليها كثيرا، والتي شكلت جوهر شعر السبعينيات، وأي قراءة نقدية لهذا الشعر لا تنطلق من هذه النقاط ستقع على تخوم الظاهرة الشعرية، لكنها لن تكون كاشفة، وهذا هو الذي حدث – ويحدث كثيرا – لجل الدراسات، مما يجعلني أقول – قاصدا ما أقول – إن جماليات شعر السبعينيات لم يتم اكتشافها بصورة قاطعة حتى الآن.

الهوامش والإحالات المرجعية

(١) حلمي سالم (التجريب قوس قزح) ٣٢١- مجلة فصول – مج -١٦ – ع ١ – ١٩٩٧

(٢) عبد السلام المسدي (شعرنا العربي والزمن المضاد) ١٩ – مجلة فصول – مج -١٦ – ع ١ – ١٩٩٧

(٣) السابق /١٩

(٤) سي دي لويس (الصورة الشعرية) ١٤٠ – ترجمة أحمد نصيف الجنابي وآخرين – العراق – ١٩٨٢

(٥) عبد السلام المسدي /٢٧

(٦) بول شاؤول (مقدمة في قصيدة النثر العربية) ١١٠- مجلة فصول – مج -١٦ – ع ١ – ١٩٩٧

(٧) اعتمدت في شعر مُحَمَّد سليمان على الأعمال الكاملة المنشورة في الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠١٦ تحت اسم (ديوان مُحَمَّد سليمان) الجزء الأول والثاني، وعلى ديوانه (إضاءة) من مطبوعات الهيئة العامة للكتاب

(٨) سي دي لويس /٧٦

(٩) صبري حافظ (تحولات الشعر والواقع في السبعينات) ١٥ – مجلة ألف – ع١١ – ١٩٩١ – القاهرة

(١٠) محمود أمين العالم (مفهوم التجريب الشعري) ٢٧٣ – مجلة فصول – مج -١٦ – ع ١ – ١٩٩٧

(١١) أرشيبالد ماكليش (الشعر والتجربة) ٥ – ترجمة سلمى الخضراء الجيوسي – بيروت – ١٩٦٣

(١٢) سي دي لويس /١٤٢

(١٣) السابق /١٣٤ وما بعدها

(١٤) بول شاؤول /١٢٢

(١٥) صبري حافظ / ٤٠

(١٦) مُحَمَّد عبد المطلب (مناورات الشعرية) ٦٦ – دار الشروق – ١٩٩٦ – القاهرة

(١٧) السابق /٥٨

(١٨)محمود أمين العالم / ٢٧٤

(١٩)المسدي /١٩ وما بعدها

(٢٠)محمد عبد المطلب / ٥٧

(٢١)بول شاؤول /١١٧

(٢٢)المسدي /٢٤

(٢٣)سي دي لويس /١٣٣

(٢٤)بول شاؤول /١٢٩

(٢٥)السابق /١٥٩

(٢٦)السابق /١٦٦

(٢٧)كمال أبوديب (في الشعرية) ٩١ – مؤسسة الأبحاث العربية – بيروت – ١٩٧٨

(٢٨)محمد عبد المطلب / ٤٩

(٢٩)حلمي سالم / ٣١٩

(٣٠)محمد عبد المطلب / ٦٤

الفصل السادس

إيكاروس: أو في تدبير العَتَمة

مدخل نقدي من خلال عتبات النص

تؤكد تجربة علاء عبد الهادي الشعرية على أن الشعر فن للنخبة، وليس مخاطبة "للجمهور" بالمعنى العريض، قدر ما هو خطاب خاص لنخبة مسلحة بوعي ثقافي حاد. يظهر ذلك من أحد عشر ديوانا شعريا، يعكس كل منها تجربة لا تتكرر، يفجر كل ديوان قضيته من داخله، ولا يبدو الشاعر مسلحا بقضية قبل الشروع في نسج القصائد، قدر ما تبدو القضية في الظهور من خلال الإمساك بما توحيه قصائده الشعرية.

يبدو ذلك – جليا– في ديوانه الأخير "إيكاروس : أو في تدبير العتمة" الصادر (٢٠١٦) عن الهيئة المصرية العامة لكلتاب، والذي يؤسسه الشاعر وفق مفهومه التجريبي عن "الشعر السردي" (وليس السرد الشعري)، وفيه يتكون الديوان من "نصوص نوعية مختلفة أُصطُلِح على انتمائها – تاريخيا – إلى أنواع غير شعرية، كما يمكن إرجاعها أسلوبيا إلى أشكال أُصْطُلِح على أنها أشكال غير شعرية، بالرغم من أنها تقوم – في نصوصنا– بوظيفة شعرية دون منازع، ..، دون أن يؤثر وجود هذه الأساليب والانتماءات، وذلك برغم إمكانية تصنيف كل نوع كتابي – جزئيا – في هذا الشكل إلى منطق تمثيل جنسي تقليدي مختلف على مدار النص"(١)

وبدءا من "عتبات النص" في هذا الديوان، يبدو الشاعر يؤسس الوجود الشعري للديوان بعيدا عن الموروث والمتعارف عليه حول "مفهوم الشعر"، ويأتي جزء العنوان "حكايات شعرية"، فهذه العبارة هي التي تضم هذا الديوان إلى الجنس الأدبي: الشعر. يتكون العنوان من أربعة أجزاء: إيكاروس (بطل أسطورة يونانية كان محتجزا و أباه في متاهة، وللهرب استعان بأجنحة ثبّتها على ظهره بالشمع. وأثناء هروبه حلّق إيكاروس قريبا من الشمس، متجاهلا نصيحة والده، فهوى صريعا بعد أن أذابت أشعة الشمس الشمع المثبّت لجناحيه)، ثم عنوان بديل (أو في تدبير العتمة) وربما بدا ذلك منسجما (أو غير منسجم) لأن (أو) تفيد البدل، والجزء الثالث (يوميات من ثورة ٢٥ يناير)، وهنا يحدث قطع اتصال في الدلالة المعنوية للعنوان، ثم بعد ذلك صورة جناح إيكاروس، صمم الشاعر الغلاف بنفسه – كما حكى لنا–، بعد غياب إيكاروس واختفائه، ولم يتبق منه إلا جناحاه، اللذان انفصلا عن جسده، بعد أن اقترب من الشمس، وبعد ذلك يأتي الجزء الرابع: (حكايات شعرية) يشرح الشاعر جزءا من إيحاء العنوان في ص٥ حيث يشير إلى تحولات صياغة العنوان، والذي يحاول ربطه بتجربة حب فاشلة، وهذا يؤسس عدم اتصال مع العنوان الذي يقنعنا من خلاله أن الحديث عن (ثورة ٢٥ يناير)، وهذا ما يتم تأكيده في ص٨ من خلال ذكر أسماء من مفجري "ثورة الربيع العربي" في مصر وتونس، منتهيا بالجملة المؤكدة بإبراز حجم خطها "هكذا حدثونا"، فينسجم مع العنوان، ويحدث قطعا مع مبررات تسمية الديوان التي نفهم منها أنه تجليات صدمة حب فاشل لمن: لم تحفظ أخوة الدم، ولم تستحق نزف المرح والعشق على عورات الحروف". هذا "الإبهام" المقصود يفتتح به الشاعر ديوانه ليضع القارئ – من البداية– على أعتاب تجربة لا تبوح بسرها في يسر.

أما الحكايات الشعرية – التي في العنوان– فإنها أربع حكايات تشكل الديوان، تمثل كل حكاية نصا، الحكاية الأولى عن (المطارِد) بكسر الراء، والأخيرة عن (المطارَد) بفتح الراء، أما المطارِد بكسر الراء فإنه حكاية بداية، و المطارَد، بفتح الراء فإنه بداية حكاية، كما صمم الشاعر ديوانه، ولا نفهم دلالة الإبدال بين (حكاية/ بداية/ حكاية) إلا من خلال المرور بالحكايتين الباقيتين، الثالثة (حكاية الثورة والعاشقين) والرابعة (حكايات الصيد والحيوان)

بذلك يتشكل الديوان من الكتلة النصية، كما ذهب إلى ذلك علاء عبد الهادي في بحوثه النظرية، ويعرّفها بأنها كمية متماسكة من مادة لغوية و/ أو فنية، لها بداية ونهاية، ومحيط كفافي"[٢]، يقوم المتلقي – مشاركا المبدع – بإنتاج الدلالة، وفي حال تقاعسه فإنه يُفسد المعنى الشعري للكتلة النصية (وليس النص الشعري).

وبحثا عن هذا المعنى يمكن الادعاء بأن هذا الديوان يتكون من أربعة فضاءات نصية تمثل كل حكاية من الحكايات الأربع فضاء، ولكنها غير متماسكة، وبين كل حكاية وغيرها، فراغ يمثل انقطاعا (فجوة في ضوء مقولات التلقي) يسهم المتلقي في بناء المعنى من خلال دمج هذه الفضاءات عن طريق ملء هذه الفراغات (الفجوات) معتمدا على أحاسيسه الشعرية. وهذا الضرب من التلقي يحتاج إلى قارئ استثنائي، ضد المنحى التعليمي الفوقي الإملائي الذي يقدم يقينيات ناجزة، ليس عليه سوى التسليم بها، وعوض ذلك يجب على هذا القارئ أن يفكر ويتأمل ويستنتج، وصولا إلى الوعي الذاتي الخاص[٣].

يضع الشاعر بين يدي هذ النصوص عتبات نصية، بعضها مقتبس والبعض له. أهم ما يظهر على هذه العتبات أنها تمزج بين الشعري والسياسي. اعترف الشاعر بأن العتبات بين علامتي تنصيص اقتبسها من كتب عالمية وأشخاص

أجانب، وما خلا من علامات التنصيص فهو له، وأحيانا يتم المزج بين كلامه وكلام آخر في عتبة نصية، كما في عتبة نص "سيدة الظلال .. الحبيسة"، وتأتي هكذا (التفكير أقل من الفكر: هكذا "يرتب العالم نفسه في القصيدة").

ومن نسيج الديوان "روابط الحكايات" وتشغل (١٣) صفحة في نهاية الديوان وهي روابط من الانترنت تعطي المتلقي صورة عما تتحدث عنه القصيدة، وبدونها يغيب جزء من إيحائها، وربما يصبح ثمة لبس في القصيدة إن لم يرجع المتلقي إلى هذه الروابط.

أول الديوان (حكاية بداية: المطارِد)، لا نعلم من هو المطارد، إن لم نقرأ "روابط الحكاية" لتبدأ الحكاية الثانية "حكايات العطب ومواريث السقوط" سنجد أن رابطها دخله تحريف بتغيير عنوان الحكاية ليستبدل "الفساد" بالسقوط. وفي هذه الحكايات (٢٣) عوانا ولها (٢٣) رابطا، يمكن استكشاف الخلفية التي تدور فيها هذه النصوص (الحكايات)، إذا قرأنا عناوين الروابط، وهي: الصفقات الفاسدة تتحدث عن نفسها. كيف أصبحت الخصخصة أكبر عملية نهب في مصر؟. العبارة السلام ٩٨ غرق٢٠٠٦. الحقائق الكاملة في ملف تصدير الغاز إلى إسرائيل. توقيع اتفاقية الكويز. إسرائيل تستولى على حقول غاز داخل الحدود المصرية. احتكار لحديد الدخيلة. بلاغات تتهم بالتربح من بيع ديون مصر. الفساد المنهجي في نظام مبارك. مبارك وحرب العراق. الخصخصة أكبر عملية نهب منظم في تاريخ مصر. الملف الكامل: الفساد في عهد مبارك ... إلى آخر هذه الروابط التي تكشف ملفات فساد يؤدي – بالفعل – إلى السقوط.

واذا اعتبرنا التسلسل العددي وأن كل رابط يشير إلى جزء من معنى القصيدة، وأن النص الأول يقابله الرابط الأول والثاني يقابله الرابط الثاني

وهكذا .. فإن إسقاط النص على رابطه يعمل على خلخلة معناه، فيجبر المتلقي على إعادة فك شفرات النص للبحث عن مكون معنوي يجمع بينهما، وعلى سبيل المثال، سأخذ أقصر النصوص طولا، رقم (٨)، وعنوانه: ضوء ليس جميلا، وصدّره الكاتب بعتبة نصية من تأليفه تقول: "زفير الشعر الكتابة، شهيقه الصمت"، والنص:

كانت له قدم واحدة مضواء، مصابة بالأرق، تقع

على كل شيء دون رحمة، وترسم على الكون

دائرة من نميمة أو طين.. والأخرى مفضالة لكنها لا

تطيق..!

فليس هناك من شيء إلا الذباب، ليس هناك

من شيء سوى رائحة للصباح الطويل،

وبعض الظلام العفيف الذي..

...

لا يطيل الزيارة[٤].

إن عنوان القصيدة في انفصال عنها، معنويا، والقصيدة لا تبوح بسرها. إن مطلعها: "كانت له قدم"، وعائد الضمير "له" غير موجود، ومن المفترض أن هذه إحالة قبلية anaphora وليس قبله إلا العنوان (ضوء ليس جميلا) ويصعب جدا أن يكون عائد الضمير في (له) يرجع إلى اللفظ المذكر الوحيد قبله وهو الضوء، وكذلك يستحيل أن تكون الإحالة بعدية cataphora فهذا مما لا ترشحه بقية القصيدة، وبعد ذلك:

كانت له قدم واحدة مضواءة، مصابة بالأرق، تقع على كل شيء دون رحمة، وترسم على الكون دائرة من نميمة أو طين ..

وهنا يدفع الشاعر بالاستعارة ، عن قصد، إلى أبعد مما تحتمل الإشارة المعجمية للألفاظ، لتفقد الألفاظ معناها المعجمي، إذ يستحيل فهم هذه الاستعارة في ضوء المعنى الإحالي – المعجمي، ولكن إذْ تفقد الألفاظُ معناها الإحاليَّ هنا، فإنها بالتضام مع باقي ألفاظ العبارة الشعرية تؤسس وجودها الإيحائي، تؤسس المعنى الشعري الذي يمنحه لها الشاعر. ويستحيل تقبّل هذا المعنى إلا من خلال متلق يقظ يفهم القيم الجمالية لهذه الصياغة الجمالية التي لا تتأسس وفق المعطيات الموروثة للبلاغة القديمة.

في نفس العبارة ومن خلال نقطتين متجاورتين (..) هما علامة الحذف والاختصار يفجأنا الشاعر بالذي قدّمه على أنه ذو قدم واحدة، فإذا به يقول" "والأخرى مفضالة لكنها لا تطيق .."، وهذه العبارة تحقق خرقين لغويين: الأول الانفصال المعنوي والدلالي عن الجملة السابقة، لأنها تؤسس معنى مغايرا، معاكسا لما سبق، والثاني في المفعول به المحذوف، فليس في الكلام ما يمكن الاعتماد عليه في تقدير مفعول الفعل "يُطيق"، وبذلك يدفع الشاعر بالمعنى الشعري إلى أقصى درجات التجريد بالابتعاد عن الواقع تماما، والتحليق خلف تهويمات لا يمكن مجاراتها عقليا، وإن كان الإمساك بها خياليا ممكنا.

وباقي النص:

فليس هناك من شيء إلا الذباب، ليس هناك من شيء سوى راحة للصباح الطويل، وبعض الظلام العفيف الذي ..

..

لا يطيل الزيارة

و"هناك" هذه الواردة في الاقتباس السابق، لا تشير إلى "هناك" عكس "هنا" بل إنها لفظ بلا مرجع، وهذا "الهناك" فراغ، وشيء مستفز لا يحتوي سوى على الفراغ ورائحة صباح طويل، وبعض الظلام العفيف، ويأتي اسم الإشارة "الذي" ويمسك الشاعر عن تحديد صلة الموصول، ويعوض عن ذلك بالنقاط المتجاورة (علامة الحذف والاختصار)، وبعد فراغ متعمد مساحة سطر، تأتي النهاية، "لا يطيل الزيارة"، فهل هذ صفة للفراغ؟ أو لصاحب القدم الواحدة؟ أو لما ورد في العنوان، "ضوء ليس جميلا"، فلا شيء يقوي من عودة الفاعل المستتر في الفعل "يطيل" على واحد من هؤلاء الثلاثة.

وحتى الآن يغيب مرجع القصيدة، وتبدو عبارة عن صياغات بلاغية مجازية أشبه بتحليقات الرمزيين. وإذا رجعنا إلى "روابط الحكايات" فإن الرابط رقم ٨ يقابل هذا العنوان الثامن في الحكايات، هذا الرابط يتحدث "عن الفساد المنهجي في نظام مبارك"، وإذا تتبعنا الرابط في الانترنت يفتح على كشف حساب للإفساد الممنهج الذي مارسته أجهزة الدولة، وهنا يبدأ النص يأخذ شكلا دلاليا آخر، هنا يصبح لكل لفظ في القصيدة معناه، ويمكن قراءة العنوان (ضوء ليس جميلا) في ضوء (الفساد المنهجي في نظام مبارك) فإذا بالدلالة تنبت في الذهن، ليس من النص، وليس من بين ألفاظ العنوان، فهي بذاتها لا يمكن أن تشير بإصبع اتهام إلى "فساد مبارك" ولكن الذي يأخذ المتلقي إلى هذا الاحتمال الدلالي هو تتبعه لرابط الحكاية.

واستمرارا في ضوء "رابط الحكاية" فإن عائد الضمير في "كانت له قدم واحدة .." أصبح موجودا، إنه إحالة خارج النص يسميها علم النص إحالة مقامية، فليس بالضرورة أن تكون الإحالات إلى اشياء داخل النص، فعائد الضمير يجوز أن يأتي قبله أو بعده أو في النص أو في خارجه، المهم أن يكون ذا

إحالة، وبهذا تتحول الكتلة النصية إلى حمولة دلالية يجلبها القارئ من خارج سياق القصيدة إلى القصيدة، وفي هذا الصدد أشير إلى تأكيد ذلك بالاعتماد على تصريح ناقد معتد به مثل تودوروف الذي رأى "أن النص مجرد رحلة خلوية، يجلب فيها الكاتب الكلمات، بينما يجلب القراء المعنى" بذا يكون المعنى أمرا مجلوبا من خارج النص، فلم تعد "المعاني مطروحة في الطريق" —كما قال الجاحظ — بل تم عكس القضية، وأصبحت "الألفاظ مطروحة في الطريق" والقراء هم اللذين يتفضلون عليها بإعطائها المعنى الذي يرغبون.

هذه الدراسة لا تزيد عن كونها قراءة في عتبات الديوان فقط، ولم تتعرض للديوان بالنقد، فهو مشروع شعري يحتاج إلى دراسة فاحصة لكشف البنية الدلالية له، بعد أن خرج الشاعر عن الركون إلى جماليات موروثة، وحاول تأسيس منحى جماليا خاصا به، يجعلنا، على مدار تجربته الشعرية عموما، وإيكاروس خصوصا، في مجابهة حيز من المادة يُدخل الجزءَ في النفس: من المنطق الشعري إلى الاستطيقي، ومن الموروث الشرقي إلى الميراث الغربي، من جدل الثقافي إلى جدل السياسي. إن "إيكاروس أو في تدبير العتمة" هو ديوان يظهر القدرة على الانخراط في نقاش عبر كل العلوم الانسانية ، من خلال تأسيس قانون الدال الخاص به .

إن هذه الدراسة لا تزيد عن كونها دعوه لقراءة عمل شعري جاد في زمن كثر فيه العبث وبدأت ثقتنا في الثقافة — عربيا وعالميا — تتراجع ، فيأتي هذا الديوان ليغرس الأمل في إنتاج ثقافه جادة وواعية من جديد .

الإحالات

(١) علاء عبد الهادي (قصيدة النثر والتفات النوع)١١٥– العلم والإيمان للطبع والنشر٢٠٠٩

(٢)السابق/٨٨

(٣) مقدمة المترجم لكتاب مصطفى صفوان (الكلام أو الموت) ترجمة د. مصطفى حجازي ص٩– مركز دراسات الوحدة٢٠٠٨

الفصل السابع

شعرية المجاز

مدخل لدراسة المعنى الشعري
في ديوان محمد السيد اسماعيل (استشراف إقامة ماضية)

مقدمة:

لعب مفهوم المحاكاة دوره في تاريخنا الشعري، ويمكن قراءة تاريخ الشعر العربي في ضوء مفهوم المحاكاة، التي غرسها أفلاطون في بنية الثقافة العالمية، و"المعلوم عن أفلاطون أنه يعد الفن محاكاة للأشياء المحسة، فيرسم لها نسخة تجيء من مرتب الوجود في منزلة أدنى من الشيء المحس نفسه الذي عمد الفن إلى تصويره، فإذا عرفنا أن الأشياء المحسة بدورها لا تزيد عن كونها نسخات لأصول عقلية ثابتة، ادركنا كم يبعد الفنان بفنه عن الحقيقة"(١). ويرجع سبب ذلك إلى انطلاق أفلاطون من فكرة المثالية والإيمان بعالم المثل، وهو النسخة الأصلية للموجودات، وعنها تنعكس الصورة الواقعية، وهي نسخة مشوهة بفعل الخيال الشعري، ولذلك كما ذهب هازلت: "أقصى أفلاطون الشعراء عن جمهوريته، حتى لا تفسد أوصافهم للإنسان الطبيعي إنسانه الرياضي"(٢).

طوّر أرسطو هذه المحاكاة لينقلها من "محاكاة الأشياء المحسة" إلى "محاكاة الشخصيات والانفعالات والأفعال" ومن ثم فإن "محاكاة الفن للحقيقة عنده لا

تكون محاكاة للعالم المحسوس، بل تكون محاكاة لدنيا الحياة العقلية داخل الإنسان(٣).

ظلت هذه المحاكاة وفق أفلاطون وأرسطو مسيطرة على الإبداع النقدي العربي، ورسمت هذه الصورة التقاليد التي ألزمت شعراء العربية بالسير على هداها إلى أن دخلت الأفكار الرومانسية الأوربية على وجل إلى محيطنا الثقافي، منذ نهايات القرن التاسع عشر، على وجل، وبدايات القرن العشرين حتى أعلنت عن نفسها في حركتين شعريتين كبيرتين هما: مدرسة الديوان وجماعة أبولو، ومعهما تم تعديل التقاليد العربية، إلى حد ما، بفعل أفكار وافدة، في مقدمتها تعريف وردزورث للشعر، الذي لا يقل نمطية وتأثيرا وفاعلية في شعر الحقبة الرومانسية العربية عن تعريف قدامة الشهير في ما قبل الحقبة الرومانسية، وتعريف وردزورث يتمثل في قوله إن الشعر هو: " Spontaneous overflow of powerful feelings" أي انسياب تلقائي لمشاعر عارمة. وتم إدخال تعريف وردز ورث بصياغة عربية لقيت رواجا، وهي: "الشعر فيض تلقائي للعواطف الجياشة، يعبر عن عاطفة تستعاد لحظات الهدوء، فما يزال الشاعر يتأمل ويستعيد حتى تتولد عاطفة شبيهة بعاطفته الأولى".

يجعل هذا التعريف مفهوم المحاكاة فاعلا فيما فيه عواطف جياشة. يجلس الشاعر يستذكر همومه، يستعيد إحباطات نفسه، خفقان قلبه، وكل ما له صلة بفوران المشاعر، ويستعيد هذه الإحساسات في لحظات هدوء، حتى تخرج عارمة كما لو كانت تتولد ساعتها، وكان مقياس شدة العاطفة واحدا من مقاييس نجاح الشعر عند العقاد ورفاقه.

أفرزت هذه الحالة قصائد "مترهلة عاطفيا" وحالة من الضعف والخور أدت إلى اتهام الرومانسية بانها "مرض العصر"، مما دفع بالشعراء إلى الاتجاه نحو

الفكر، ومن حسن الحظ فإن الاتجاه الرومانسي نفسه لا يخلو من إثارات تؤكد أهمية الفكر في الشعر، وكم من المرات وقف العقاد عند إشارات هازلت بإلحاح مؤكدا أهمية أن يكون الشاعر مفكرا وصاحب فلسفة، ونق عن هازلت أكد العقاد على أنه "لا يوجد فكر أو شعور يمكن أن يطرأ على بال الإنسان، مما يشغف بتوصيله إلى الآخرين، أو ينصت الآخرون إليه في بهجة، ثم لا يكون موضوعا صالحا للشعر"(٤)، وقال العقاد: "الحقيقة أن الفكر والخيال والعاطفة ضرورية كلها للفلسفة والشعر، مع اختلاف في النسب وتغير في المقادير. فلا بد للفيلسوف الحق من نصيب من الخيال والعاطفة، ولكنه أقل من نصيب الشاعر. ولا بد للشاعر الحق من نصيب من الفكر، ولكنه أقل من نصيب الفيلسوف"** . وكان العقاد في ذلك تابعا أمينا لأفكا الرومانسية الانجليزية، ويمكن تلمّس أصول أفكاره عن ارتباط الشعر بالفلسفة، والتي روّجها حتى أصبحت من القواعد، يمكن تلمّسها في أقوال كبار الرومانسيين الانجليز، كما في قول كولريدج، " لم يوجد إلى الآن شاعر عبقري دون أن يكون في نفس الوقت فيلسوفا ثاقب البصر"** وقول شلي" "إن الذين يثيرون المتعة الحقة إنما هم فلاسفة الشعراء" ** ويمكن قراءة بعض فقرات شهيرة من كلام العقاد النقدي باعتبارها شرحا لكلام كولردج وشلي، كما في قوله: "حد الشاعر العظيم عندي هو أن تتجلّى في شعره صورة كاملة للطبيعة بجمالها وجلالها، وعلانيتها وأسرارها، أو أن يستخلص من مجموعة كلامه فلسفة للحياة ومذهبا في حقائقها وفروضها، أيا كان هذا المذهب، وأيا كانت الغاية الملحوظة فيه. فإذا جمع الشاعر بين الأمرين، أي إذا رسم صورة كاملة لطبيعة، وشرع لنا مذهبا خاصا في الحياة، فذلك هو الشاعر الأعظم الذي ندر أن يجود الزمان بمثله في الدهور المتطاولة والأجيال المتباعدة"**

ساهمت كل هذه الأفكار في تأكيد فكرة المحاكاة، وغن تم التعبير عنها بألفاظ أخرى، مثل "نقل الواقع"، و"التأثر بالواقع" و"التأثر بالبيئة"، و"الانعكاس" ..الخ، واتضح أن هذا الانعكاس يمكن فهمه على أنه واحد من اثنين. الأولو، انعكاس للواقع – البيئة، والثاني انعكاس لروح الشاعر، لذاته، وفي كل الأحوال تظل فكرة المحاكاة حاضرة، وإن لم يُعَبَّر عنها صراحة.

استمرت فكرة المحاكاة فاعلة في الشعرية العربية الحديثة إلى بدايات جيل السبعينات الذين أحدثوا تحوّلات نوعية في التقاليد الموروثة، ومنها، بل في مقدمتها، إهمال فكرة المحاكاة بالمفهوم المتوارث، وعوض ذلك يتم بناء النص الشعري، ليس باعتباره انعكاسا لواقع خارجي، أو واقع نفسي (انعكاس الخارج أو الداخل)، بل باعتباره بناء وهندسة يمارسها الشاعر لحظة تأسيسها، وبذلك لم يعد الشعر "انسيابا تلقائيا لمشاعر عارمة"، لأن دور هذه المشاعر التي يجلس الشاعر ، من بعد، ليتذكرها في هدوء، محاولا محاكاة الأثر النفسي والشعوري لها لحظة حدوثها أول مرة، لم يعد هذا محل اعتراف.

يمكن القول، وإن شابه شيء من التعميم، إن الشعراء لم تكن لهم "تجارب" حقيقية يتحدثون عنها، وإن شعرهم عبارة عن تجارب عقلية، ممارسات ذهنية، يؤسسها الشاعر ويبنيها في ذهنه الواعي دون أن يكون لها وجود سابق، إن الشاعر بذلك "يخلق" –إن جاز التعبير – ولا "يحاكي".

ساعد ذلك على ظهور ملمح جوهري يتمثل في بنية المجاز الحديثة التي تخرق القواعد الرياضية التي سار عليها النقد القديم، إذ حاول باستمرار قراءة المجاز في ضوء فكرة أنه محاكاة، وأن الشاعر شبه كذا بكذا، وحذف كذا، وأتى بشيء من لوازمه، وهو كذا، وهذه الطريقة من التحليل تنطلق من الإيمان الكامل بمفهوم المحاكاة، وأنه لا بد من وجود شيء محس يحاكيه الشاعر، وقد

يغرب الشاعر شيئا في بناء الصورة، ويكون دور الناقد في رد هذا الإغراب وبناء صورة منعكسة في ذهن الشاعر، عن شيء تخيله الشاعر وأراد محاكاته.

إن ديوان "استشراف إقامة ماضية"(٥) للشاعر مُحَمَّد السيد اسماعيل نموذج على بناء تجربة شعرية ناجحة لا تعتمد على مفهوم المحاكاة الموروث. فمن يقرأ شعره يجد نفسه مضطرا إلى بناء "عالم النص" بالمفهوم الحديث، إذ يستحيل رد نصوصه – غالبا– إلى مفهوم الانعكاس، ولننظر في هذا النص، بعنوان "أياد مؤجلة" (الديوان ص٣١–٣٢)

لو شاء

لو عاودت يداه فيضه

لو كان ينوي أن تكون له

لخلق أرضا ذات شجرة

وأجلس تحتها البنت الجميله

وفجأة

يسوق ساقِيكَ لكل هذا

وبعد أن تموت من شوق

وأنت تبصر الفراش هائما

يقول لك:

هذه مدينة الرؤى المدخره

وتلك آيتي التي خبأتها عن أعين المشعوذين

والمرتزقه

خذها ولا تخف

ودلها على كلامك القديم

ثم استبن طريق ذاك النبع

وتناسياني ساعة في اليوم

لكي يكون لي خلق كثير.

قد يوقع ي الظن ورود "البنت الجميلة" أن هذا في الغزل، أو في ذكر النساء، وأن صيغة الماضي (لو شاء ..) تدفع إلى الظن بأن الشاعر يستذكر تجربة ماضية وحدثا انتهى، هذا شعور يتبادر إلى الذهن مع بدء القراءة، ولكن باقي النص ينحّي هذا الشعور جانبا، وقد يطرأ على الذهن شعور خر، ولكن الاستمرار في القراءة يمحو كل شعور يطرأ ليقف القارئ في مواجهة النص، هكذا، دون أن يعتمد على أنه انعكاس (محاكاة) لموقف سابق، أو حتى انعكاس لمشاعر ذاتية تدور في ذهن الشاعر.

يمكن تقسيم النص إلى ثلاث مقاطعو الأول يتناول الخمس أبيات الأولى، وهو أشبه بتداعي أفكار، تتكرر أداة الشرط "لو" ثلاث مرات، ولا يكون لها جواب في المرتين الأولى والثانية، وهذا يؤدي إلى إحداث توتر في بنية النص، وتكثيف في الدلالة، لا يتيح للمتلقي فرصة إكمال المحذوف، إذ كيف تقدر جواب الشرط في السطر الأول (لو شاء) فما الذي يمكن أن نقوله جوابا؟ والأداة الثالثة يؤكد جوابها على أن الأمر خيال، وليس تجربة ممكنة إذ جواب الشرط، "لخلق أرضا ذات شجرة" وانتفاء حقيقة الخلق عن الشاعر هو الذي يدفع بالتجربة إلى عالم البنية المجازية.

وفي المقطع الثاني من (٦–٩) انتقال معنوي وفراغ بين المقطعين من خلال

اللفظ "وفجأة"، ويغيب أي حضور للمقطع السابق في المقطع الحالي إلا من خلال "لكل هذا"، واسم الإشارة "هذا" هو الذي يلعب دور الوصل بين المقطعين، مع إحساس المتلقي بأنه لا يشير إلى ما سبق، لكنه يوهم بذلك. وفيما يشبه الرؤى المكثفة، ينتقل الشاعر إلى المقطع الثالث من (١٠– ١٨) من خلال الجملة الفعلية، "يقول لك"، وباقي المقطع مقول القول، ويمكن أخذ الأفعال الافتتاحية في المقاطع الثلاثة (لو شاء – وفجأة يسوق – يقول لك) باعتبارها من اسباب التلاحم النصي بين المقاطع الثلاثة، باعتبارها تتحدث عنه "هو" هذا الغائب الذي لا يبين على مدار النص. وفي هذا المقطع الثالث جملتان اسميتان (١١–١٣) تبتدئ كل منهما باسم إشارة قد نفهم منه أنه يشير إلى كل ما سبق من النص، والجملة الأولى "هذي مدينة الرؤى المدخرة" تأكيد واضح على أن هذا الذي يحكيه "رؤى"، وهذه الرؤى تظهر في العبارة التالية باعتبارها "آيتي التي خبأتها عن أعين المشعوذين والمرتزقة"، ليكون من بعد ذلك فعل الأمر الذي يتكرر أربع مرات يتوجه في المرات الثلاث الأول إلى مخاطب مفرد غير موجود مرجعه في النص السابق، والرابع إلى مخاطبين اثنين(تناسياني) مما يقطع علاقة النص بالواقع، لتأتي العبارة الأخيرة (لكي يكون لي خلق كثير)، لتنسجم القصيدة بذلك مع منطلقات النصية الحديثة، حيث تفقد لغة الشعر معناها في المستوى الإشاري كي تعثر عليه في المستوى الإيحائي، وهذا الذي نحصل عليه في المستوى الإيحائي هو "عالم النص" عند دي بوجراند، و"العوالم الممكنة" عند فان دايك، و"العالم المتخيل" عند تودوروف، وخلاصته أن الشعر لا يحيل إلى واقع، ليس محاكاة ولا انعكاسا.

يمكن تأكيد ذلك وملاحقته من خلال نص "ديمومة" (الديوان ٤٤–٤٥):

وهكذا

وبعد

انفراط

كل

هذه

السنين

وبعد أن خلا الطريق حتى لم أعد أذكر آخر عابر له

سوف أظل واقفا

أمضغ صخرة الغبار

كأنها طريقي الوحيد كي أنسى

وجوهها الكثيرة التي

ظلت "تحاك" كل ليلة

أمام

عيني

ما الذي يحيل إليه النص؟ هل له مرجعية؟ هل يمكن تفكيكه وفق سنن الإجراء المتبع ونقول شبه الشاعر كذا بكذا .. ؟ لا يمكن الزعم بذلك. من المؤكد أن بالنص مجازا، لكنه ليس المجاز اللغوي أو المرسل، وليست علاقات المجاز وبنيته هنا تتبع نفس خطى بناء المجاز القديم. ومن المؤكد أن أي محاولة للبحث عن إحالة مرجعية نقول إن الشاعر استلهمها نوع من العبث، إن ما يحيل النص إليه هو إحالة ذاتية، إنه لغة جمالية تشير إلى نفسها، والذي نقف عليه من "معنى النص" هو ما أسماه ميشال ريفاتير "المرجع النصي"، معتقدا أن

هذا هو ما يحيل إليه النص الشعري، عموما، وهذا "المرجع النصي" ليس مستمدا من الدلالة العادية أو المرجعية التي تحيل إليها علامات النص وبنياته العلامية (اللفظية)، إنما هو شيء يقع خارج النص لا تحته ولا هو مخفي وراءه"(٦)

ولتأكيد ذلك يمكن مقارنة ذلك بنص آخر، من نفس الديوان، لم ينجح الشاعر فيه في الوصول إلى هذا المستوى المجازي، مثل قصيدة (الظل) (الديوان ص٣٦)

من منا لم ينتبه إلى "الظل"

الظل الذي يقاوم وحده هجمة الهجير

الظل الوفي الذي يلهث دائما كي يلحق بخطواتنا

بعد أن ينزل من أعاليه

وينبسط على الأرض

الظل الجميل الفاتن

الذي يسكنه الزهاد

وطالبو الحقيقة

هنا يحيل النص على "الظل"، إن هذا محاكاة / انعكاس داخلي، هذه هي "الفردية" التي أطال الوقوف عندها العقاد، هذه ردة إلى ما قبل الحداثة الشعرية، حيث بنية المجاز تتبع مسلكا بنائيا يمكن فكه بسهولة. إن الأبيات الخمسة الأولى استعارات مكنية تقوم على تشبيه الظل بكائن ما وحذف الشاعر هذا الكائن وأتى بشيء من لوازمه وفق الكلشيه المعروف، كما في قوله

"الظل الوفي الذي يلهث دائما كي يلحق بخطواتنا" فلو استبدلنا بلفظ الظل لفظ "الكلب" لانكشفت بنية المجاز ولن يحدث تعديل كبير في المعنى. والأبيات الثلاثة الأخيرة (٦–٨) هي كناية عمن يعيشون في الظل، بعيدا عن عالم الشهرة والصخب.

على سبيل المثال يمكن ملاحقة بنية المجاز الحداثية في نصوص مثل (الفراغ الوحيد) و (غيبة) و(معاودات)و(مطاردة) و(سكون) و(مشهد) و(اليعسوب). وبالمقابل يمكن ملاحظة بنية المجاز القديمة في (انتظار) و(سؤال) و(الصبي). وسيدرك القارئ أن شعرية المجاز تتحقق كلما ازدادت قبضة البنية الذهنية على النص. فلم يعد هذا عالم الشاعر "العاطفي" الذي يجلس في الظلام أو أمام النهر متذكرا بؤس أيامه وكآبة لياليه، لقد ولى هذا العهد ولم يعد يظهر في الأشعار الجيدة كثيرا، واصبحت تحديات الشعر تتمثل في كتابة شعر يؤسس مرجعيته بنفسه ولنفسه، غير معتمد على إحالات، وأنكر النقاد صلاحية مفهوم المحاكاة جملة وتفصيلا، وقال ريفاتير إن "المرجع ليس مهما في التحليل، ولا فائدة لدارس النص الأدبي من مقارنة التعبير الأدبي بالمرجع وتقييم الأثر بمراعاة هذه المقارنة، ذلك أننا كلما احتكمنا إلى مرجع خارج عن النص لتحديد الظاهرة الأدبية وجدنا أنفسنا في طريق مسدود"(٧)،وكذلك أكد تودوروف الذي أنكر المحاكاة من خلال إحالة النص إلى مرجع، فقال: "علينا ألا نستسلم للوهم التمثيلي الذي ساهم طويلا في حجب هذا التحول، فالمعطى هو النص الأدبي".

الهوامش:

(١) مقدمة شكري عياد لكتاب أرسطوطاليس (في الشعر) ص و ط.١٩٩٣

(٢) جيهان السادات (أثر النقد الانجليزي في النقاد الرومانسيين في مصر)٩٤.ط١٩٩٢

(٣) شكري عياد/و

(٤) ٤**- جيهان السادات/٦٣و٢٠٥و٢٠٧

(٥) من مطبوعات الهيئة المصرية العامة للكتاب- ٢٠١٠

(٦) ابواليزيد الشرقاوي (شعرية غياب المرجع – تفجير اللغة) ١٢١ ط- ٢٠١٦

(٧) ٧***- ابواليزيد/٢٥و٢٨

الفهرس